

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DES DISCOURS SUR LA JEUNESSE ET LES DÉBUTS DE LA CARRIÈRE
DE MARC-AURÈLE FORTIN ET DE LEUR APPORT
AU PROCESSUS DE SA MISE EN LÉGENDE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
SARAH MAINGUY

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons d'abord exprimer notre gratitude à Esther Trépanier, notre directrice de recherche, qui a eu la patience de nous accompagner durant cette longue aventure. Malgré un emploi du temps plus que chargé, elle a su être disponible pour nous conseiller, nous guider et nous encourager. Notre texte a bénéficié de ses nombreux commentaires, toujours très pertinents et inspirants.

Il convient ensuite de mentionner que ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans Kathleen Vézina. C'est grâce à elle que nous avons développé un intérêt pour Fortin, d'abord durant ses cours d'histoire de l'art au Cégep Marie-Victorin, puis en travaillant au Musée Marc-Aurèle Fortin, après qu'elle eut recommandé notre candidature pour un emploi d'été. D'ailleurs, nous devons souligner que notre recherche a grandement profité du minutieux travail qu'elle a accompli dans cette institution à documenter la carrière et l'œuvre de Fortin. Nous tenons aussi à la remercier de nous avoir encouragée à réaliser notre maîtrise sur cet artiste.

Au Musée Marc-Aurèle Fortin, nous avons eu à plusieurs reprises le privilège de travailler sous la supervision de la directrice, Jacqueline Sabourin, qui a su nous transmettre son amour contagieux pour le peintre. Nous désirons lui manifester notre reconnaissance pour toutes ses marques d'estime qui ont su stimuler depuis longtemps nos recherches sur cet artiste et pour toutes les précieuses informations qu'elle nous a transmises à son sujet.

Tout au long de notre maîtrise, nous avons eu la chance de rencontrer de nombreuses personnes qui, par leurs conseils, leur aide, leurs prêts de documents, ou leur partage de renseignements, ont grandement contribué à faire avancer nos recherches : Laurier Lacroix, professeur associé au département d'histoire de l'art de l'UQAM, Michèle Grandbois, conservatrice de l'art moderne, 1900-1950, au Musée national des beaux-arts du Québec,

Jacques Des Rochers, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, Richard Foisy, chercheur indépendant, Meggie Savard, conservatrice au Musée de Charlevoix, Danielle Blanchette, technicienne à la documentation au Musée des beaux-arts de Montréal, Thérèse Bourgault, bibliothécaire aux services techniques au Musée des beaux-arts de Montréal et Stephen Grenier Stini, artiste et chercheur indépendant. Nous leur exprimons nos plus sincères remerciements.

Il est par ailleurs important de souligner l'aide des nombreuses personnes qui nous ont permis d'accumuler des informations précieuses sur les œuvres produites par Fortin en début de carrière : Jean-Pierre Valentin, propriétaire de la galerie portant son nom, Samia Zehil, son assistante, Philippe Bigué, de la Galerie Michel Bigué, Monique Lanthier, alors coordonnatrice au département des biens mobiliers de l'Univers culturel de Saint-Sulpice, et Danièle Archambault, registraire et archiviste au Musée des beaux-arts de Montréal. Bien que, finalement, notre mémoire ne rende pas compte des recherches menées sur ce sujet (nous en expliquons les raisons en introduction), ces personnes n'en méritent pas moins le témoignage de notre très grande reconnaissance.

Enfin, je ne peux omettre de mentionner l'appui et les encouragements que m'a prodigués ma famille. Je veux dire un merci particulier à ma sœur, Justine, pour le temps qu'elle a pris à relire mon mémoire ainsi qu'à me faire des commentaires, et surtout, à Samuel Trottier, qui a fait preuve d'une compréhension, d'une patience et d'un support inespérés tout au long de mes études à la maîtrise.

La rédaction de ce mémoire a bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| REMERCIEMENTS | ii |
| LISTE DES FIGURES | vi |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES, ACRONYMES ET SYMBOLES | ix |
| RÉSUMÉ | x |
| INTRODUCTION | 1 |
| Revue de la littérature | 7 |
| Assises théoriques | 9 |
| Méthodologie | 15 |
| Ordre de présentation | 17 |
| CHAPITRE I | |
| LES DÉBUTS DE LA MISE EN LÉGENDE : LES ANNÉES 1920-1930 | 19 |
| 1.1 Jean Chauvin | 19 |
| 1.2 Les années 1930 : Albert H. Robson et les catalogues d'exposition | 28 |
| CHAPITRE II | |
| ENRACINEMENT ET RAMIFICATION DE LA LÉGENDE : LES ANNÉES 1940-1950 | 33 |
| 2.1 Louis-A. Lange | 34 |
| 2.2 Albert Laberge | 43 |
| 2.3 Marius Barbeau | 48 |
| CHAPITRE III | |
| DÉPLOIEMENT DE LA LÉGENDE : LES ANNÉES 1960 | 58 |
| 3.1 Pierre Bourgault | 61 |
| 3.2 Jean-René Ostiguy | 66 |
| 3.3 John Russell Harper et les anthologies de l'art au Canada | 69 |

| | |
|--|-----|
| 3.4 Jean-Pierre Bonneville..... | 73 |
| 3.5 D'autres critiques : Simone Gélinas et Jean Côté..... | 85 |
| CHAPITRE IV | |
| PROPAGATION DE L'IMAGE LÉGENDAIRE : LES MONOGRAPHIES ET AUTRES DOCUMENTS PARUS APRÈS LE DÉCÈS DE FORTIN..... | 90 |
| 4.1 Cadre rustique de l'enfance et attrait précoce pour la nature..... | 93 |
| 4.2 Précocité des dispositions artistiques..... | 99 |
| 4.3 Obstacles imposés par les proches..... | 105 |
| 4.4 Vocation, isolement et excentricité..... | 110 |
| 4.5 Autodidaxie et apprentissage auprès de la nature..... | 115 |
| CONCLUSION..... | 124 |
| APPENDICE A | |
| EXEMPLES DE CINQ FICHES D'ŒUVRES TIRÉES DE NOTRE BASE DE DONNÉES RÉPERTORIAN LA PRODUCTION DE JEUNESSE ET DU DÉBUT DE LA CARRIÈRE DE FORTIN..... | 129 |
| APPENDICE B | |
| CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS DE LA VIE DE FORTIN ENTRE 1888 ET 1925..... | 144 |
| APPENDICE C | |
| LISTE DES DOCUMENTS TRAITANT DE L'ART DE FORTIN ENTRE 1900 ET 1929 REGROUPÉS PAR DÉCENNIES ET CLASSÉS CHRONOLOGIQUEMENT..... | 163 |
| APPENDICE D | |
| FORMULAIRE REMPLI PAR FORTIN POUR LA GALERIE NATIONALE DU CANADA EN 1928 ET SA RETRANSCRIPTION..... | 168 |
| APPENDICE E | |
| ÉCHANTILLONNAGE DE QUELQUES ŒUVRES DE FORTIN INSPIRÉES OU COPIÉES DE CELLES D'AUTRES ARTISTES AVEC LEUR SOURCE..... | 171 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 178 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|--------|---|
| 1 | Marc-Aurèle Fortin, Pages du cahier d'instruction religieuse de Fortin dans lesquelles on peut deviner à l'arrière-plan des paysages, entre 1901 et 1904, 30,5 x 23 cm, coll. Musée des beaux-arts de Montréal (fonds Marc-Aurèle Fortin). Source des images : photographies Sarah Mainguy.....97 |
| 2 | Marc-Aurèle Fortin, <i>La garde des moutons</i> , vers 1925, huile sur support inconnu, 31,8 x 43,2 cm, localisation inconnue. Source de l'image : JOUVANCOURT, 1980, p. 11.....171 |
| 3 | Anton Mauve (1838-1888), <i>A Flock of Sheep</i> , date, medium, support, dimension et localisation inconnus. Source de l'image : Birge Harrison, <i>Landscape Painting</i> , New York, Charles Scribner's sons, 1910 [1909], p. 22.....172 |
| 4 | Marc-Aurèle Fortin, <i>Bord de la mer</i> , entre 1909 et 1915, aquarelle sur support inconnu, 18 x 25,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « [Encan du 12 juin 2009, n° 254] », in Walker's Auctions [En ligne], http://www.artfact.com/auction-lot/marc-aurele-fortin-1888-1970-arca-bord-de-la-mer-1-u-f085be03cd (Page consultée le 11 mai 2009).....172 |
| 5 | Elizabeth Forbes (1859-1912), <i>Across Mounts Bay</i> , date inconnue, aquarelle sur support inconnu, dimensions inconnues, localisation inconnue. Source de l'image : Norman Garstin, « West Cornawall as a Sketching Ground », <i>The International Studio</i> (New York), vol. XXXVIII, n° 149, juillet 1909, p. 119.....172 |
| 6 | Marc-Aurèle Fortin, <i>Paysage</i> , avant 1920, huile sur toile, 56 x 65,3 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Art canadien, art international, antiquités, objets d'art [...] », Montréal, Hôtel des Encans de Montréal, 20, 21, 22, 23 septembre 1994, 3° de couverture.....173 |

- 7 Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), *La chèvre au pied des grands arbres (soleil couchant)*, 1865-1870, huile sur toile, 30,5 x 25 cm, localisation inconnue (en 1910, elle appartenait au Louvre). Source de l'image : Sidney Allnutt, *Corot*, Londres, T.C. & E. C. Jack, New York, Frederick A. Stokes Co. (coll. Masterpieces in Color), [1910], p. 34.....173
- 8 Marc-Aurèle Fortin, *Étude*, vers 1915, huile sur toile cartonnée, 25 x 36 cm, coll. Les Prêtres de Saint-Sulpice de Montréal (2002.0296), photographie Pascale Bergeron.....173
- 9 Frederic Yates (1854-1919), *Snow at Rydal*, vers 1905, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : A.L.B., « Frederic Yates Romanticist », *The International Studio* (New York), vol. XXXVI, n° 143, janvier 1909, p. 205.....174
- 10 Marc-Aurèle Fortin, *Promeneuses sur le rivage*, entre 1914 et 1920, huile sur panneau, 23 x 19,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Art canadien, art inuit, art international, livres [...] », Montréal, Hôtel des Encans de Montréal, 9 mars 1998, 1^{re} de couverture.....174
- 11 D. Atherton Smith (date de naissance et de décès inconnues), *Vue de Beg-Meil Finistère*, date inconnue, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : Anonyme, « Studio-Talk, London », *The International Studio* (New York), vol. LI, n° 204, février 1914, p. 307.....174
- 12 Marc-Aurèle Fortin, *Vue du port de Montréal en hiver*, avant 1918, huile sur toile, 76,5 x 92 cm, coll. privée, en dépôt à l'Art Gallery of Winnipeg (1536.012). Source de l'image : Montréal, Galerie Jean-Pierre Valentin, fonds Marc-Aurèle Fortin, « Le Saint-Laurent l'hiver ».....175
- 13 Alfred East (1849-1913), *Amberley Bridge*, date inconnue, huile sur toile, 102 x 152,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Alfred East », in *Artnet*, [En ligne] http://www.artnet.fr/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=0481EFDB451BC37B6FBAB1BD66760011 (Page consultée le 30 avril 2010).....175
- 14 Marc-Aurèle Fortin, *Paysage d'après The Meadow par J. Whitelaw Hamilton*, entre 1914 et 1920, huile sur carton, 17,8 x 17,8 cm, localisation inconnue. Source de l'image : photographie Sarah Mainguy.....176
- 15 James Whitelaw Hamilton (1860-1932), *The Meadow*, date inconnue, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : A. Stodart Walker, « The Paintings of James Whitelaw Hamilton, A.R.S.A., R.S.W. », *The International Studio* (New York), vol. LI, n° 201, novembre 1913, p. 13.....176

- 16 Marc-Aurèle Fortin, *Paysage à Sainte-Rose*, vers 1925, huile sur toile, 64,1 x 78,7 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Marc-Aurèle Fortin », in *Galerie Jean-Pierre Valentin* [En ligne], <http://www.galerievalentin.com/> (Page consultée le 25 janvier 2007).....177
- 17 Alfred East (1849-1913), *The Castle of Coeur de Lion (Château Gaillard)*, date inconnue, huile sur toile, 119,4 x 129,5 cm, coll. Northampton Museums and Art Gallery. Source de l'image : Alfred East, *The Art of Landscape painting in oil color*, London, New York, Toronto, Melbourne Cassell and Company, ltd, 1911, pl. opposée à la page 83.....177

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES, ACRONYMES ET SYMBOLES

| | |
|-------|--|
| AAM | Art Association of Montreal (actuel MBAM) |
| ACCM | Académie commerciale catholique de Montréal (aussi appelée École du Plateau) |
| AIC | Art Institute of Chicago |
| ARAC | Académie royale des arts du Canada |
| b.d. | en bas à droite |
| b.g. | en bas à gauche |
| c. | circa |
| coll. | collection |
| fig. | figure |
| h.d. | en haut à droite |
| ill. | illustré |
| MBAM | Musée des beaux-arts de Montréal |
| MNBAQ | Musée national des beaux-arts du Québec |
| pl. | planche |
| / | Changement de ligne dans les inscriptions sur une étiquette ou sur une œuvre |

RÉSUMÉ

Notre mémoire porte sur la jeunesse et les débuts de la carrière de Marc-Aurèle Fortin. Cet artiste québécois est l'un des plus aimés et des plus connus du public. Il a fait l'objet d'un nombre considérable de publications qui ont participé, selon nous, à lui donner un statut de figure légendaire. Par notre recherche, nous souhaitons montrer, plus spécifiquement, comment le discours sur les trente-cinq premières années de la vie du peintre a contribué à cette mise en légende. Pour ce faire, nous nous basons sur les travaux de Nathalie Heinich ainsi que sur ceux d'Ernst Kris et Otto Kurz. Nous avons dégagé de leurs ouvrages une série de « motifs » ou d'anecdotes qui, lorsque présents dans les biographies d'artistes, concourent, selon ces auteurs, à les présenter comme des êtres admirables et hors du commun. En analysant chronologiquement, jusqu'au décès de Fortin, comment s'est construit, auteur après auteur, le discours portant sur sa jeunesse et les débuts de sa carrière, nous relevons, dans chacun des articles de critiques, des catalogues et des extraits de livres, la présence de ces motifs ou anecdotes. Nous mettons ainsi en relief la façon dont sont apparus les premiers éléments de la légende du peintre, puis comment, avec le temps, cette légende s'est enracinée dans les discours et s'est enrichie de nouvelles facettes, et ce, jusqu'à la fin des années 1960. Enfin, nous examinons comment les monographies, les films et les biographies romancées, parus après le décès de l'artiste, continuent de véhiculer les principaux éléments de la légende de Fortin liés aux trente-cinq premières années de sa vie. Parmi les « motifs » identifiés par Heinich ou Kris et Kurz qui sont au fondement de cette partie de la légende du peintre, nous avons entre autres noté : la création d'une image de l'enfance dans un cadre rustique idyllique propice à un contact privilégié avec la nature; l'opposition parentale et les obstacles posés à la vocation de l'artiste; la précocité d'un talent exceptionnel permettant d'exclure les influences de l'enseignement reçu et de mettre l'accent sur l'autodidaxie ainsi que sur l'apprentissage individuel auprès de la seule nature, garante de l'authenticité et de l'originalité d'une œuvre « unique » et admirable.

Mots-clés : Marc-Aurèle Fortin; biographie; jeunesse et années de formation; mise en légende.

Mieux vaut se rappeler que quiconque aborde
une question d'histoire de l'art, quelle qu'elle
soit, se situe nécessairement, qu'il en ait
conscience ou non, au terme d'une longue
réception, et qu'il en dépend tant qu'il n'aura
pas soumis l'histoire à un examen critique.

Pierre Vaisse (1996, p. 7)

INTRODUCTION

Lorsque nous avons commencé notre maîtrise, nous savions que c'était la jeunesse et les débuts de la carrière de Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) qui allaient faire l'objet de notre mémoire, soit la période allant de sa naissance jusqu'au début des années 1920 – le début de cette décennie constituant des années pivots dans la carrière de l'artiste¹. Cette partie de sa vie avait été peu abordée ou l'avait été de façon assez sommaire dans les monographies et elle nous semblait présenter plusieurs lacunes et incohérences, ce que confirmaient d'ailleurs les dernières publications qui venaient de paraître sur l'artiste en 2006 et 2007, publications signées Esther Trépanier².

Nous avons d'une part songé à récrire cette partie de sa biographie, mais notre démarche aurait été menée parallèlement à celle entreprise par le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Nous avons effectivement été informée que ce musée préparait une exposition de grande envergure sur l'artiste à une date proche de celle prévue pour le dépôt

¹ Conformément au modèle canonique de la monographie d'artiste, les biographes de Fortin ont divisé sa vie en différentes étapes se succédant selon un schéma prédéfini. D'après ce schéma, l'artiste passe « de la formation à une période où l'originalité est atteinte par des œuvres créant un événement et déterminant [s]a reconnaissance [...] (ce que l'historiographie américaine a nommé *breakthrough years*), suivie de la période "classique", conclue par un déclin ou au contraire une floraison tardive » (Éric de Chassey dans AUBENAS, CHASSEY, PLAGNIEUX, *et al.*, 2006, p. 511). Le tournant des années 1920 dans la carrière de Fortin constitue le moment charnière entre les années où, après sa formation, le peintre cherche son style et l'époque de ses *breakthrough years*. En effet, la plupart des biographes situent au début de cette décennie le passage d'un art marqué par des influences diverses à une production plus personnelle et originale (voir par exemple ROBERT 1976, p. 250; OSTIGUY, 1964, p. [4]). Par ailleurs, 1924 constitue, selon Esther Trépanier, un moment décisif en ce qui a trait à la réception de ses œuvres puisque, à partir de cette date, Fortin se met à exposer davantage et à faire l'objet de plus en plus de commentaires dans les journaux et revues (2007, p. 58-59).

² Dans le texte qu'elle a écrit pour le catalogue de l'exposition rétrospective à la Galerie Walter Klinkhoff en 2006, Trépanier affirmait en effet que « malgré les nombreuses publications qu'il y a eu sur Fortin, trop de zones d'ombres, d'informations contradictoires ou erronées perdurent. » Selon elle, le temps était « venu d'entreprendre une recherche exhaustive sur son œuvre et sa carrière » (TRÉPANIÉ, 2006, p. 19). Elle tenait encore sensiblement les mêmes propos dans l'article qu'elle a publié en 2007 (voir p. 83, mais aussi p. 56 et note 4 pour d'autres éléments de la biographie qui devaient être approfondis à son avis).

de notre mémoire³ et que l'équipe de recherche allait donc s'attaquer à la biographie de Fortin, mais avec plus de moyens que les nôtres. Après réflexion, il nous a semblé qu'il serait plus original et surtout plus intéressant, d'un point de vue théorique, de nous pencher non pas sur la vie de Fortin en soi, mais plutôt sur la façon dont on a écrit sur celle-ci jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Ce sont les deux textes d'Esther Trépanier⁴ qui nous ont amenée à réfléchir sur la question de l'image légendaire du peintre véhiculée dans les publications lui étant dédiées. En effet, s'intéressant à la réception qu'a obtenue Marc-Aurèle Fortin de son vivant, Trépanier fait remarquer qu'une nouvelle image émerge à son égard dans le discours de plusieurs critiques à partir de la seconde moitié des années 1960 : celle de l'artiste maudit. Cette image, fondée sur l'idée que Fortin aurait été incompris ou méprisé par ses contemporains à cause de sa nature bohème, Trépanier la déconstruit en démontrant au contraire que l'art de Fortin a fait l'objet de nombreux commentaires favorables dans les journaux dès les années 1920 et jusque dans les années 1940. Par ailleurs, la lecture du texte de Vaisse, cité en exergue, sur la réception critique et l'importance de son étude nous a convaincue de poursuivre dans cette direction. Suite à cette lecture, il nous a semblé qu'avant de produire à notre tour une énième biographie de l'artiste, il serait plus fructueux, d'un point de vue méthodologique, d'étudier, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, la façon dont cette biographie a été écrite depuis les débuts pour aiguïser notre esprit critique à son égard.

D'autre part, nous avons aussi pensé analyser les œuvres créées par Fortin au cours de sa jeunesse et du commencement de sa carrière. Au moment où nous débutions notre maîtrise, la plupart des ouvrages alors publiés sur l'artiste visaient surtout l'art de Fortin postérieur au début des années 1920. Jugeant qu'auparavant l'artiste avait très peu peint, les auteurs

³ D'abord prévue pour 2010, l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* fut inaugurée le 8 février 2011.

⁴ Précisons que le contenu de son texte au catalogue de l'exposition rétrospective à la Galerie Walter Klinkhoff (2006) et que le contenu de celui paru aux *Annales d'histoire de l'art canadien* (2007) sont assez similaires parce qu'ils résultent d'une même étude. Toutefois, ils diffèrent légèrement : d'une part, parce que ces publications s'adressent à des publics différents et, d'autre part, parce que la première publication (2006) doit soutenir un discours sur des œuvres exposées alors que la seconde s'en tient exclusivement à la question de la réception critique (2007). Bien que, à la demande du MNBAQ, Trépanier ait accepté de publier au catalogue de l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* (2011) une version revue et corrigée de son article publié dans les *Annales...*, nous ne ferons dorénavant référence qu'à celui des *Annales...*, car il n'y a pas réellement eu de modifications au niveau du contenu et de l'argumentation dans cette récente parution.

trahaient rapidement, et de façon imprécise, de la décennie précédente. Or, nos recherches nous indiquaient que Fortin avait été beaucoup plus actif au cours de cette période que ce qu'on avait laissé entendre jusqu'à ce jour⁵. Nous avons donc entrepris de répertorier dans une base de données toutes les œuvres que nous pouvions trouver qui avaient été produites par le peintre avant sa participation au Salon du printemps de 1924⁶.

Toutefois, nous avons rapidement constaté que, par son ampleur, la tâche que nous souhaitions accomplir dépassait le cadre d'une maîtrise. Notre corpus, constitué à partir des œuvres trouvées dans les collections muséales, dans les collections privées, dans les galeries d'art, dans les publications concernant Fortin, dans les catalogues d'encan et dans la documentation du fonds du Musée Marc-Aurèle Fortin conservé au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), prenait des proportions beaucoup trop importantes pour nous permettre d'en analyser toutes les composantes en détail. Nous avons continué malgré tout à consigner dans la base de données les informations concernant chaque nouvelle œuvre découverte, en envisageant plutôt d'analyser globalement le développement du style du peintre avant le début des années 1920 et de joindre en annexe l'ensemble des fiches des œuvres répertoriées.

La somme du travail à effectuer pour chaque fiche demeurait néanmoins titanesque. Il fallait, photographier chaque œuvre ou en numériser une image; identifier tous les titres qu'elle avait déjà portés et déterminer le plus approprié; noter les différentes datations qui lui avaient été associées et en proposer une nouvelle au besoin, en plus de la justifier; consigner le médium, le support et les dimensions; fournir l'emplacement et la description de la signature ainsi que des inscriptions à son verso; donner la référence bibliographique de toutes les publications où elle est mentionnée ou reproduite; rapporter toutes les expositions dans lesquelles elle a pu être présentée; enfin, ajouter tout autre commentaire pertinent à son sujet (par exemple, si une

⁵ Nous savions qu'il avait participé de façon récurrente aux expositions de l'Académie royale des arts du Canada ainsi qu'aux Salons du printemps de l'Art Association of Montreal (AAM), et ce, dès 1910. De même, nous savions, qu'en 1919, il avait présenté près de deux cents tableaux et études à la Bibliothèque Saint-Sulpice lors de sa première exposition solo au Québec et, qu'à cette occasion, deux critiques substantielles avaient été publiées (ANONYME, 1919 ; LABERGE, 1919). Mis à part Trépanier (2006, p. 3-4 ; 2007, p. 57-58), aucun autre auteur ne mentionnait ces expositions.

⁶ Au Salon du printemps de 1924, Fortin expose pour la première fois un tableau appartenant au groupe des « grands arbres » (*La Route solitaire*, 1923, huile sur toile, 84,8 x 84,8 cm, coll. privée). Ces paysages ruraux se caractérisent par leurs arbres immenses dont les frondaisons détaillées occupent la majorité de l'espace pictural (pour des exemples, consulter BUISSON, 1995, p. 42-53). La plupart des auteurs ont étudié davantage l'art de Fortin à partir de la création de ces grands arbres. Voilà pourquoi nous avons choisi cette année comme limite à partir de laquelle nous cesserions de répertorier la production de l'artiste.

autre œuvre présente une composition vraiment similaire ou si l'on sait qu'elle a déjà été restaurée).

Ce travail de catalogage qui, pour plusieurs artistes, est certes long, mais aisément réalisable, dans le cas de Fortin, est souvent très problématique. Il soulève d'abord la question épineuse des datations. Il faut savoir que le peintre a très rarement daté ou titré lui-même ses œuvres à même leur support. Il n'a pas non plus tenu de registre de sa production et il a très peu commenté ou décrit la peinture qu'il a créée à ses débuts⁷. De plus, il est très difficile d'identifier les œuvres qu'il présente lors d'expositions (ce qui est très utile pour la datation) parce que Fortin a souvent exposé ses tableaux sous des titres génériques et peu précis. Par exemple, sans description détaillée, il est très ardu, voire impossible, de distinguer un *Paysage* ou une *Étude* présenté à un salon de tous les paysages et études qu'il a pu réaliser. De surcroît, à cette époque de la carrière de l'artiste, il n'est pas prudent de se fier uniquement au style d'une peinture pour estimer sa date de création, d'une part, parce qu'il existe peu d'œuvres pouvant servir de comparaison (comme des œuvres dont nous pourrions être sûrs du moment de la réalisation) et, d'autre part, parce que Fortin ne semble pas s'être cantonné dans une manière particulière de peindre à un moment donné, mais paraît plutôt avoir expérimenté au cours d'une même période diverses façons de rendre son sujet sur le plan formel. Ainsi, à moins d'avoir trouvé au verso d'un tableau une étiquette d'exposition, une date ou un titre évocateur, on doit faire preuve de précaution et ne proposer que des datations vagues du type « vers 1910 »⁸, ou « entre 1910 et 1920 », ou même « entre 1910 et 1925 », ou encore « avant 1930 », tout en essayant de faire des recoupements stylistiques qui pourront peut-être permettre un jour de déterminer des dates plus précises.

À ces difficultés s'ajoutent celles associées à l'historique des expositions et des publications. Les tableaux de Fortin ont souvent été exposés ou publiés sous des titres différents et parfois très génériques, ce qui complique leur identification, à moins d'avoir trouvé des photographies de l'exposition ou d'être devant une publication illustrée, sinon suffisamment

⁷ En effet, très peu de passages des entrevues qu'il accorde à René Buisson (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, P44/B/10.1) concernent sa vie ou ses œuvres avant le tournant des années 1920.

⁸ L'utilisation de la préposition vers devant l'année indique que l'œuvre a pu être créée jusqu'à cinq ans avant ou cinq ans après cette date.

détaillée. Malheureusement, il existe rarement de telles photographies. Les publications n'illustrent qu'exceptionnellement toutes les œuvres qu'elles mentionnent et il faudra attendre les années 1940 pour qu'apparaissent les premiers catalogues comprenant les dimensions des œuvres exposées.

Par ailleurs, dans le cas de Fortin, on ne peut passer à côté des problèmes d'authenticité. Les œuvres de cet artiste valent cher et les faussaires en profitent, ce qui cause parfois des querelles entre galeristes, collectionneurs et historiens qui se terminent même à l'occasion devant les tribunaux⁹. Ne voulant pas être impliquée dans de telles histoires, il nous aurait fallu être certaine de l'authenticité de toutes les œuvres incluses dans notre répertoire. Un examen très pointu non seulement de l'œuvre, mais aussi de son historique, aurait donc souvent été nécessaire, mais cela n'est pas toujours possible (localisation du tableau inconnue, historique inconnu, etc.). Et il reste que la décision de ne pas inclure dans notre corpus une œuvre examinée chez un collectionneur en reviendrait à mettre en doute son authenticité et donc à nous compromettre.

Enfin, la quantité importante d'œuvres répertoriées à ce jour – notre base de données en comprend 273 ayant possiblement été réalisées avant 1924¹⁰, dont 137 l'auraient été plus assurément – pose aussi un problème de classement. Pour faciliter la recherche d'un élément particulier parmi l'ensemble répertorié, il est nécessaire de déterminer un système d'ordonnance. Hélas, le système de classement par date de création, que nous avons choisi parce que fréquemment utilisé dans les catalogues, s'est avéré au final inapproprié. L'ordre des œuvres était constamment à modifier au fur et à mesure que nos recherches avançaient parce que les années de réalisation inscrites au départ, qui étaient celles que nous avions associées aux œuvres lorsque découvertes, avaient souvent été attribuées de façon très approximative par les auteurs, les galeristes, les collectionneurs, etc. Du reste, même si nous procédions à un classement final, l'ordonnance demeurerait somme toute plutôt arbitraire, car la redondance ou le peu de variation des datations nous aurait limitée au niveau de la variété des catégories de classement. Par exemple, un nombre trop important d'œuvres se

⁹ Voir par exemple à ce sujet AUF DER MAUR, 1980 et BOISVERT, 1996.

¹⁰ En fait, notre base de données comprend 346 œuvres si l'on compte aussi celles qui, au départ, semblaient avoir été réalisées avant 1924, mais qui finalement ont pu être datées plus tardivement grâce à nos recherches.

trouveraient classées dans la catégorie entre 1910 et 1920 et ainsi leur repérage ne serait pas facilité. Il faudrait donc déterminer un nouveau système d'ordonnance – peut-être en fonction non seulement de la datation, mais aussi du médium et du sujet – et procéder par la suite à un nouveau classement, ce qui constitue une entreprise considérable en soi.

Bref, pour toutes ces raisons, le travail lié au catalogage des œuvres que Fortin a créées avant 1924 aurait pu faire à lui seul l'objet d'un mémoire. Pour appuyer nos dires, nous joignons en annexe un échantillonnage de cinq fiches d'œuvres provenant de notre base de données qui, répétons-le, en compte 273. Le contenu de leurs rubriques pourra convaincre le lecteur de l'envergure de cette tâche (voir appendice A¹¹).

Étant donné que, parallèlement à cette cueillette d'information sur les œuvres, nos recherches menées sur le discours biographique lié à la jeunesse et aux débuts de la carrière de Fortin nous avaient également fourni plus que la matière suffisante pour produire un mémoire sur ce sujet, nous avons dû réviser nos intentions initiales, sans quoi cette maîtrise nous aurait occupée encore pendant plusieurs années. Nous avons donc finalement décidé de retrancher toute la section sur les œuvres pour laquelle un travail considérable restait à accomplir et de garder les informations recueillies jusqu'à maintenant pour de futurs projets de recherche. Cela dit, le lecteur intéressé à en apprendre davantage sur la production des années 1910 de Fortin pourra consulter le catalogue de l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* dans lequel nous avons publié un texte sur le sujet (MAINGUY, 2011)¹². Certes, ce texte n'examine pas la production de cette décennie de façon exhaustive, car il a été rédigé principalement en fonction des œuvres présentes dans l'exposition, mais il y est tout de même question d'une sélection assez intéressante de peintures réalisées à cette époque¹³.

Tout compte fait, il sera donc exclusivement question de la biographie de Fortin dans ce mémoire. Nous nous pencherons sur le discours des différents auteurs qui ont traité de la

¹¹ Il est à noter que les fiches se retrouvant en annexe n'ont pas été choisies parce qu'elles posaient *plus* de problèmes que les autres – nous aurions pu fournir un bon nombre de fiches beaucoup plus problématiques –, mais plutôt parce qu'elles illustrent différentes recherches que nous avons dû effectuer pour documenter chaque œuvre ainsi que *différents* problèmes rencontrés lors du catalogage.

¹² En effet, au début de l'année 2010, le MNBAQ nous a approchée pour collaborer à cette exposition. En plus de produire un essai, nous avons aussi contribué largement à l'appareil scientifique (liste des expositions et bibliographie) et nous avons préparé le catalogue des œuvres exposées.

¹³ Notre corpus était constitué d'une vingtaine de tableaux réalisés entre 1909 et le tournant des années 1920.

jeunesse et des débuts de la carrière de l'artiste, ou autrement dit, de la période allant de sa naissance (1888) au début des années 1920. Par cet examen, nous souhaitons d'abord comprendre comment ce discours s'est construit dans le temps, auteur après auteur, jusqu'au décès de l'artiste. Ensuite, nous voulons analyser en quoi la contribution respective de chacun de ces auteurs a pu participer à créer ou à perpétuer une image légendaire de ce peintre, et cela, dans leur approche même de sa jeunesse et de ses années de formation¹⁴. Et enfin, nous chercherons à cerner comment cette image légendaire se trouve aussi diffusée dans les nombreuses monographies de même que dans les biographies romancées et les films réalisés sur lui après son décès.

Revue de la littérature

La littérature sur Fortin aborde peu la question de sa légende. La plupart des publications qui le concernent décrivent sa vie et son œuvre. Depuis 1968, sept monographies sur Fortin ont été publiées¹⁵. Parmi ces ouvrages, seuls les deux signés Guy Robert soulèvent le problème de la légende entourant la vie du peintre, mais ne l'évoquent que rapidement. Cet auteur déclare effectivement dans son premier volume : « Une des difficultés à étudier le dossier de Marc-Aurèle Fortin se trouve dans la légende qui l'entoure, comme d'un brouillard; légende complexe, tissée sur la trame d'une chronologie incohérente, hérissée de nombreux ragots, nouée en certains endroits de contradictions, et trouée par ailleurs de silences. » (ROBERT, 1976, p. 51). Ce qui ne l'empêche toutefois pas, même après avoir relevé certaines facettes de cette légende¹⁶, de prendre part paradoxalement lui-même à sa diffusion ailleurs dans son texte¹⁷. Dans son second ouvrage, Robert ne fera référence qu'au passage à l'allure mythique

¹⁴ Par années de formation, nous faisons référence à ce qui est compris par l'expression anglophone « *formative years* », donc non seulement à l'époque de sa formation académique, mais aussi à celle où se développe progressivement son style avant que le peintre atteigne une certaine maturité et qu'il crée des œuvres considérées plus originales, soit corrélativement jusqu'à l'époque où il obtiendra une certaine reconnaissance.

¹⁵ Ce sont les ouvrages de Jouvancourt (1968 ; 1980), de Guy Robert (1976 ; 1982), de Jean-Pierre Bonneville (1980), de Jacques de Roussan (1982) et de René Buisson (1995).

¹⁶ Il déclarera plus loin : « Une légende qui se promène à bicyclette dans la campagne québécoise. Légende d'un rapin mal accoutré et insociable, qui n'a qu'une idée en tête, aller là-bas, au bout de l'horizon ou seulement derrière ce bosquet, retrouver tel grand arbre majestueux ou telle vieille maison paysanne, ou telle vue sur le fleuve. » (ROBERT, 1976, p. 209).

¹⁷ Par exemple, dans cette section intitulée « Légende et roman noir » où Robert avait relevé au départ cette difficulté que pose la légende de Fortin pour un biographe, sa description du peintre commence au mode conditionnel marquant ainsi l'aspect possiblement amplifié d'une réalité. Par contre, cette même description finit par offrir plus loin une image légendaire du peintre, alors que l'auteur se fait plus lyrique, comme en témoigne

que prennent certains aspects de la vie du peintre : « Entre les enluminures de la légende et les misères du roman noir, il faut faire l'effort de cerner le plus juste profil de Fortin, de sa personnalité souvent paradoxale, de son œuvre inégale mais souvent grandiose, de sa carrière parsemée de zones d'ombres. » (ROBERT, 1982, p. 178). Il reste que, dans ces deux ouvrages, Robert ne mentionne jamais que la jeunesse de l'artiste fut un lieu propice au déploiement du mythe.

En plus de ces sept monographies, parmi les publications importantes étant exclusivement dédiées à Fortin et parues depuis son décès, on compte deux articles et trois catalogues d'exposition. Nous avons déjà évoqué les textes de Trépanier qui analysent la réception qu'a connue Fortin de son vivant (le catalogue d'exposition de 2006 et son article de 2007). Comme nous l'avons dit plus tôt, Trépanier décrit la construction d'un aspect de la légende véhiculée par la presse écrite, soit celle de la figure du génie incompris ou méconnu. Toutefois, il n'y est question que de cet aspect particulier, qui par ailleurs ne concerne ni sa jeunesse ni ses années de formation. C'est que Trépanier se penche sur la réception de Fortin de façon générale et non pas sous l'angle précis qu'est celui de la construction de son image d'artiste idéalisé. Avant Trépanier, Raymond Montpetit, dans un article publié en 1977, s'était aussi intéressé, du moins en partie, à des questions de réception ou, pour utiliser les mots de l'auteur, de « perception », mais ces questions visaient plutôt l'œuvre de Fortin que l'homme. Néanmoins, Montpetit y dévoilait déjà fort à propos que « [...] la production de Fortin est [...] souvent reçue, au carrefour du populisme et du nationalisme, de la ruralité et de la nostalgie » (p. 457). Quant aux deux catalogues d'exposition restant, le premier, paru en 2006, comprend un texte de François-Marc Gagnon qui décrit les origines de Fortin, sa formation, ses influences et son œuvre, mais n'aborde pas la question de son mythe. Le

entre autres de façon très évidente cet extrait : « Dès sa jeunesse, Marc-Aurèle Fortin *aurait manifesté* la plus complète désinvolture devant les soucis vestimentaires et hygiéniques. *On l'a dit avaricieux, et il se serait parfois montré grippe-sou* en certaines occasions. [...] *On a parlé*, à propos du régime de vie de Marc-Aurèle Fortin, de "frugalité de cénobite" [...] le cénobite aurait toutefois avantage à s'éclipser pour faire place à l'anachorète, puisque Fortin *n'avait rien* de quelqu'un qui vit en communauté : il *fuyait* au contraire la compagnie de ses semblables, ou se *montrait* tôt absent d'esprit quand il avait à se trouver avec un groupe. Son comportement *ressemble* davantage à celui qui se retire dans la solitude pour mieux s'abandonner à quelque contemplation. – Celle [la solitude] de Fortin *trouve à se nourrir de la nature, de la nature qu'il peint amoureuxment, passionnément, obstinément, obsessionnellement, pendant un demi-siècle et jusque dans ce dernier sursaut du milieu des années 1960, juste avant de sombrer dans la cécité, la tête encore bouillonnante du vaste et vertigineux paysage de son passé, et la main encore vigoureuse à soixante-quinze ans.* » (ROBERT, 1976, p. 52, nous soulignons).

second, paru au début de 2011, sous la direction de Michèle Grandbois, comprend plusieurs textes de différents auteurs. La publication de ce dernier catalogue a permis un réel avancement de la recherche et, de ce fait, quelques-uns de ses textes remettent en question certains aspects de la légende de Fortin. Mais si l'on exclut le texte qu'y signe Trépanier, dans lequel elle reprend essentiellement son discours de 2007 sur la réception critique, aucun ne centre son propos sur la question du mythe de Fortin.

Nous ne ferons pas ici état des parties d'ouvrages ou autres sections de catalogues dédiées à l'artiste, car de façon générale, celles-ci ont avant tout pour objet sa production artistique, et lorsqu'il est question de sa biographie, elle est résumée dans les grandes lignes sans jamais faire allusion aux problèmes qu'elle pose. Bref, nous pouvons affirmer que notre recherche se situe dans le sillage des travaux de Montpetit et de Trépanier. Cela dit, en examinant l'apport du discours sur la jeunesse et le début de la carrière de Fortin dans la construction de sa légende, nous contribuerons à éclairer un aspect encore méconnu de sa réception.

Assises théoriques

Comme l'indique Francine Couture, dans un article portant sur la construction de la figure héroïque et légendaire de Riopelle dans les textes parus lors du décès de ce peintre,

[L]orsque nous nous intéressons à la procédure des mises en légende des artistes, deux ouvrages de référence s'imposent à nous : *L'image de l'artiste, Légende, mythe et magie* publié en Allemagne dans les années 30 par Ernst Kris et Otto Kurz et *La gloire de Van Gogh*.] *Essai d'anthropologie de l'admiration* de la sociologue de l'art Nathalie Heinich. (COUTURE, 2002, n.p.).

Ces deux ouvrages vont nous servir de référence pour développer le cadre théorique de notre travail et pour élaborer la grille d'analyse de notre étude du discours biographique.

Comme le titre de son ouvrage l'indique, Nathalie Heinich s'intéresse au cas de Van Gogh. Elle étudie le processus l'ayant fait passer du peintre qui, selon la légende, aurait été incompris en son temps, à la figure héroïque, géniale et sanctifiée qu'il incarne aujourd'hui. L'idée qu'elle défend (entre autres par la structure même de son livre), c'est qu'il existe une homologie entre ce processus et la typologie proposée par Jacques de Voragine à propos des

vies des saints dans *La légende dorée* : « Tout le temps de la vie présente se divise en quatre parties : le temps de la déviation, de la rénovation ou du retour, de la réconciliation et du pèlerinage. » (Voragine cité dans HEINICH, 1991, p. 91). Elle montre, en effet, qu'il y a d'abord *déviation* de la part de l'artiste par rapport à une tradition artistique, déviation qui lui cause une certaine désapprobation du « grand public » (p. 16, 18, 91). Il y a ensuite réhabilitation par des critiques qui font dès lors valoir cette déviation comme une *rénovation* nécessaire du champ artistique. Ces critiques procèdent alors à la singularisation de l'œuvre, mais aussi à celle de l'homme. Elle dit en outre que cette étape est celle de « la mise-en-énigme de l'œuvre » et du début de la « mise-en-légende de la vie » (p. 20-52). Puis, s'amorce la *réconciliation* du public avec l'artiste par la reconnaissance que ce dernier a accompli un sacrifice pour la postérité à travers son acte de déviation. Cette idée est transmise par les nombreuses biographies qui paraissent sur le peintre et qui poursuivent « la mise-en-légende de [s]a vie » (p. 59-146). Or, puisque cette réconciliation survient trop tard – la reconnaissance ne peut arriver sur-le-champ pour qu'il y ait déviation –, il y a « mise-en-scandale du sort fait à la personne ». Le public prend alors conscience de sa dette envers l'artiste. Il procèdera dès lors au rétablissement de la justice par la réparation, ce qu'Heinich compare au *pèlerinage* en expiation de la dette. Cette réparation se fait par l'argent (l'achat de tableaux à des prix toujours plus exorbitants), mais aussi par la personne. C'est-à-dire, d'une part, par sa présence physique (la visite aux œuvres et la procession au corps du peintre ou aux lieux qu'il a fréquentés), d'autre part, par son regard (la contemplation de l'œuvre avec un effort d'investissement dans sa spécificité). C'est alors le moment de ce qu'Heinich identifie comme la « mise-en-vente » et la « mise-en-exposition » de ses tableaux ainsi que la « mise-en-relique » des lieux où il passa et des objets qu'il toucha (p. 149-205).

Voilà sommairement décrit le processus de sanctification de l'artiste moderne selon l'auteur. Il faut savoir que, pour elle, Van Gogh incarne le nouveau paradigme de cet artiste moderne. Heinich affirme en effet que la légende de Van Gogh

[...] est devenue le mythe fondateur de l'artiste maudit, dont la déchéance au présent atteste la grandeur future en même temps qu'elle témoigne de la petitesse du monde (« la société »), coupable de ne pas le reconnaître. Aussi peut-il faire figure de *modèle*, au double sens de « patron » gouvernant le découpage des valeurs et d'« exemple » à suivre [...]. (p. 208).

Et si, comme elle le dit, « en vertu de cet “effet Van Gogh”, les propriétés qui lui sont attribuées se trouvent transportées à d’autres artistes, et pas seulement à ceux qui sont venus après lui[,] ce transfert touche aussi, rétrospectivement, le passé, réinterprété selon le motif de “l’aveuglement devant la peinture” » (p. 208); par conséquent, ce processus de sanctification pourrait potentiellement être repéré chez tout artiste célébré en tant que figure exceptionnelle de l’histoire de l’art moderne.

Ajoutons que, en tant que paradigme, Van Gogh cristallise par ailleurs selon elle une série de déplacements de la valeur artistique : « de l’œuvre à la personne, de la normalité à l’anormalité, de la conformité à la rareté, de la réussite à l’incompréhension et, enfin, du présent (spatialisé) à la postérité (temporalisée) » (p. 215). Ces nouvelles valeurs sont caractéristiques de ce qu’elle nomme le régime de singularité dans lequel se trouve depuis le monde de l’art.

L’ouvrage d’Heinich nous permet donc d’abord de situer notre analyse de la construction de la légende de Fortin par les discours biographiques dans ce processus plus global de la célébration ou de la sanctification d’un artiste moderne. Esther Trépanier a bien montré que, dès les années 1920, la peinture de Fortin a été lue par les critiques comme un art moderne¹⁸. Ainsi débutait déjà à cette époque, la phase de mise en énigme de son œuvre qui survient juste avant, mais qui se poursuit simultanément à la mise en légende de l’artiste. C’est, on l’aura compris, sur cette deuxième phase que porte notre étude et justement sur celle-ci que l’ouvrage d’Heinich nous a été le plus utile.

L’auteur explique avec le cas de Van Gogh que la mise en légende d’un artiste s’amorce par sa singularisation, lorsque les critiques ne se contentent plus de mettre de l’avant le particulier et l’original dans l’œuvre, mais relèvent aussi ce qui l’est chez l’homme. Par contre, c’est surtout par l’entremise des récits biographiques dans lesquels l’artiste est construit comme un personnage admirable, héroïque et hors du commun que s’active réellement ce processus. Heinich remarque qu’il y a alors souvent « hagiographisation de la

¹⁸ Voir à ce sujet la section « Fortin : artiste moderne ou artiste national? » de son article « La réception critique de Marc-Aurèle Fortin. Entre les méandres du nationalisme et la construction de la figure de l’artiste maudit » (TRÉPANIÉ, 2007, p. 59-62).

biographie » (p. 63). Elle montre, en effet, en quoi les ouvrages sur Van Gogh reproduisent de nombreux motifs¹⁹ caractéristiques des vies des saints, soit ceux de la vocation, de l'homme hors du commun, de l'isolement, de la marginalité, de l'inaptitude à la vie pratique, sociale et commerciale, de l'ascèse et de la pauvreté, du désintéressement, du détachement des biens terrestres et de l'élévation spirituelle, de l'incompréhension et de la méconnaissance par ses contemporains, du martyre, et enfin, de l'accomplissement dans la postérité (p. 63-64).

Il est à propos de préciser que, depuis les années 1830, comme l'auteur l'explique dans d'autres ouvrages (HEINICH, 1996, p. 39-46; 2005, p. 16-21), le monde de l'art est progressivement passé d'un régime professionnel à un régime vocationnel – « Le régime vocationnel est, en matière de définition de l'activité, l'homologue du régime de singularité en matière de qualification des êtres, des actions et des objets. » (HEINICH, 2005, p. 67). En fait, elle avance que ce régime vocationnel s'est réellement imposé vers la fin du XIX^e siècle notamment par l'entremise de la figure de Van Gogh (1996, p. 43). On l'aura compris, ce régime pose la vocation, valeur traditionnellement associée au monde religieux, comme condition essentielle de l'excellence artistique alors qu'auparavant elle n'était pas nécessaire. L'art dès lors cesse d'être considéré comme une profession, et devient le « lieu d'un investissement total de la personne » (HEINICH, 1996, p. 41). Voilà qui permet de comprendre la présence de ces motifs typiques de l'hagiographie dans les biographies de Van Gogh.

Bien que ces motifs soient avant tout associés à la vie de Van Gogh après qu'il ait atteint la maturité stylistique, quelques-uns d'entre eux pourront tout de même être utiles pour notre analyse du discours sur Fortin alors qu'il est au seuil de cette étape, soit à la fin de ses années de formation. Par ailleurs, certains de ces motifs peuvent aussi s'avérer utiles en ce qui concerne la jeunesse du peintre dans la mesure où Heinich affirme qu'une autre topique caractéristique de l'héroïsation de l'artiste se trouve dans l'affirmation de la précocité de ses dispositions morales (1991, p. 111-112). Elle entend par là la manifestation tôt dans la vie du

¹⁹ Le terme « motif » utilisé par Heinich ainsi que par Kris et Kurz et que nous adopterons nous-mêmes par la suite réfère à des anecdotes ou des thèmes qu'on retrouve de façon récurrente dans les biographies et qui forment la légende type des héros, des saints ou des artistes.

peintre de son caractère excentrique ou de sa tendance à la déviance, dispositions auxquelles nous croyons pouvoir aussi ajouter le goût pour la solitude ou l'isolement. En plus de ce motif de la précocité des dispositions morales, Heinrich identifie deux autres thèmes associés à l'enfance d'un artiste qui donnent de lui une image légendaire. Il s'agit de l'autodidaxie et de la manifestation hâtive du talent. Ces derniers motifs, elle les tire de l'ouvrage de Kris et Kurz (1987) *L'image de l'artiste, Légende, mythe et magie*, ouvrage qui nous permettra justement de consolider notre grille d'analyse en ce qui concerne l'héroïsation propre au discours sur la jeunesse d'un artiste.

Dans cet ouvrage, Kris et Kurz ont étudié les biographies des peintres, sculpteurs et architectes de la Renaissance et en ont dégagé les anecdotes récurrentes. Ils ont trouvé l'origine commune de la plupart d'entre elles dans les premiers récits biographiques de la Grèce antique, mais ce serait, en fait, dans les mythes qu'elles prendraient vraiment naissance. Ces anecdotes récurrentes forment ce qu'ils nomment « la légende des artistes » (KRIS et KURZ, 1987, p. 35). Loin de signifier qu'elles étaient représentatives de la vie de l'ensemble des créateurs, ces anecdotes ou ces motifs, comme les désignent aussi les auteurs, étaient plutôt le fait d'artistes considérés par leurs contemporains comme des personnages mystérieux et hors de l'ordinaire. Elles caractérisaient des artistes qu'on avait élevés au rang de héros. Or, ces anecdotes ont continué de façonner les biographies des artistes jusqu'à une époque récente et certains diront qu'elles continuent de le faire encore aujourd'hui. Kris et Kurz, eux-mêmes, ont d'ailleurs relevé quelques exemples dans des textes plus modernes²⁰. En outre, plusieurs auteurs peuvent être cités pour confirmer la propagation de ces motifs dans les récits de vie au-delà de la Renaissance²¹. Il n'est par conséquent pas étonnant que l'on retrouve ce type d'anecdotes dans des textes biographiques sur Fortin. Cela dénote tout simplement une volonté – consciente ou non – de la part de l'auteur d'élever le peintre au sein de la catégorie des *grands créateurs*. Et, de ce fait, cela indique qu'il y a participation au processus de « mise-en-légende » décrit par Heinrich.

²⁰ Voir par exemple KRIS et KURZ, 1987, p. 59, 62, 129, 136, 149, 174.

²¹ Mentionnons entre autres, Greg M. Thomas, qui déclare dans son étude sur la formation de la discipline de l'histoire de l'art en France : « In their 1934 study of the image of the artist, Ernst Kris and Otto Kurz identified ancient tropes still common in the nineteenth century [...] » (THOMAS, 2002, p. 265). Nous avons par ailleurs déjà fait référence à Francine Couture qui a relevé certains de ces motifs dans les écrits publiés sur Riopelle suite à son décès (2002). Rappelons enfin l'étude de Nathalie Heinrich sur Van Gogh (1991).

Parmi les anecdotes récurrentes des biographies relevées par Kris et Kurz, un nombre considérable concerne la jeunesse des artistes et c'est en cela que cet ouvrage est tout indiqué pour notre analyse²². Les auteurs expliquent d'entrée de jeu que l'intérêt universel accordé à l'enfance et à l'adolescence d'une personne importante est dû soit à la croyance « que tout événement ayant lieu dans [son] enfance a un effet décisif sur [son] évolution ultérieure » ou sinon à celle « que les expériences de l'enfant [sont] les présages de son accomplissement futur » (p. 38). Ils démontrent ainsi que les biographes abordent la jeunesse d'un artiste généralement pour y déceler la manifestation précoce de son talent ou les signes de sa carrière et de sa réussite à venir. Justement, l'un des premiers thèmes qu'ils exposent, et qui est d'ailleurs le plus commun des « anecdotes d'enfance », est celui de la naissance précoce du talent. Autrement dit, c'est l'idée que l'artiste naît artiste, que son talent n'est pas tant le résultat d'études ni du travail, mais qu'il s'agit d'un don présent dès sa venue au monde (p. 81). Un deuxième thème constamment répété dans les biographies de la Renaissance et pertinent pour notre analyse concerne le contexte dans lequel on situe l'enfance des artistes : « [...] les scènes d'enfance se déroulent généralement dans un cadre rustique et prêtent au jeune artiste des activités pastorales. » (p. 61). On dit le plus souvent qu'il gardait des vaches ou des moutons, mais « la scène champêtre peut [...] être évoquée sans nécessairement impliquer une tâche pastorale » (p. 62). Un troisième thème est celui du « jeune prodige triomphant des obstacles mis sur sa route, et souvent par ses proches » (p. 58). En effet, Kris et Kurz montrent qu'on empêche souvent l'enfant de dessiner, mais celui-ci ne se laisse pas abattre. Il persévère et trouve tout de même une façon de pratiquer son art. Enfin, l'autodidaxie constitue un quatrième motif dégagé par les auteurs qui sera éclairant pour notre analyse. Ce motif prend généralement la forme de l'anecdote suivante dans les récits de la Renaissance : le jeune prodige, après avoir été découvert par un artiste important, refuse son enseignement tout comme il refusera celui d'autres grands maîtres, préférant plutôt prendre la nature comme modèle et, ainsi, demeurer autodidacte. Ce motif permet l'héroïsation parce qu'il réaffirme l'idée d'un talent inné et donc non inculqué chez l'artiste, mais aussi parce qu'il justifie paradoxalement l'ancrage de son œuvre dans une lignée

²² En effet, Kris et Kurz (1987) consacrent un chapitre entier au traitement de la jeunesse de l'artiste dans les biographies et à comprendre l'origine des topiques de ces récits (voir le chapitre « L'artiste en héros », p. 37-93), alors que chez Heinrich cette question n'était abordée qu'assez rapidement.

dynastique par l'association avec ces grands maîtres qui l'ont découvert (p. 46). Autrement dit, il autorise également son inclusion dans une généalogie d'artistes importants. Kris et Kurz relèvent encore plusieurs autres anecdotes présentes de façon récurrente dans les biographies de la Renaissance, mais la plupart d'entre elles concernent les artistes au moment où leur carrière est plus établie, ce qui excède par conséquent les limites temporelles que nous nous sommes imposées.

Voici donc résumés les motifs principaux tirés des ouvrages d'Heinich et de Kris et Kurz qui nous aideront à analyser les discours sur la jeunesse et les débuts de la carrière de Fortin : la précocité du talent, le cadre rustique de l'enfance, le triomphe des obstacles imposés par les proches, l'autodidaxie, l'insertion dans une généalogie d'artistes importants, la précocité des dispositions morales (solitude, excentricité...), la vocation, l'isolement, la marginalité, l'ascèse et la pauvreté ainsi que l'incompréhension et la méconnaissance par ses contemporains.

Au demeurant, précisons tout de suite que, lorsque nous parlerons de mise en légende, cela n'implique pas nécessairement que tout ce que les biographes ont écrit sur Fortin est faux, conformément à ce qui est souvent entendu par « légende »²³. Plusieurs aspects de la vie de l'artiste peuvent prendre part à la création de sa légende, tout en ayant des fondements réels. Comme le dit Nathalie Heinich,

Ce processus d'héroïsation après coup de l'artiste est constitutif de la reconstruction biographique, qui n'invente rien mais insiste, met en évidence, gomme, retouche : telles ces photos Harcourt qui jamais ne trahissent leur modèle mais le traitent, projetant sur lui la même lumière que sur tous les autres exemplaires de la série des célébrités, et uniformisant ainsi, par le travail même de célébration, l'aspect de ces personnalités aussi singulièrement admirables qu'admirablement singulières (1991, p. 113).

Méthodologie

Pour réaliser cette étude, nous avons d'abord recueilli et classé par date de publication, sans égard à la véracité de leurs propos, tous les documents parus avant le décès de l'artiste qui traitent de sa jeunesse ou de ses années de formation, qu'il s'agisse d'articles de journaux ou

²³ Par exemple, voici l'une des définitions que donne *Le Petit Robert* de ce mot : « Représentation de faits ou de personnages réels, accréditée dans l'opinion, mais déformée, ou amplifiée par l'imagination, la partialité ».

de revues, de chapitres ou simplement de quelques lignes dans un ouvrage, de catalogues d'exposition entiers ou d'une simple notice à l'intérieur de ceux-ci, etc.²⁴ Si nous arrêtons ce dépouillement en 1970, c'est que la mort du peintre constitue un moment décisif dans l'historiographie de sa vie. Avant cette date, la presse représentait encore l'une des principales voies par lesquelles des auteurs transmettaient à un plus large public des informations substantielles et parfois inédites sur la vie et la carrière de Fortin et, par conséquent, prenait part à la construction du discours biographique. Mais ce ne sera plus vraiment le cas par la suite. Dès lors, ce sera surtout par l'entremise des biographies et des monographies que seront diffusés auprès d'un plus grand nombre de lecteurs des discours sur la vie du peintre. Certes, des articles de journaux sur Fortin continueront de paraître, mais ils seront généralement publiés dans le cadre d'expositions et retranscriront donc le plus souvent des communiqués de presse dont le contenu, lorsqu'il comprend des données sur l'artiste en tant que personne, semble toujours avoir été élaboré à partir des biographies et monographies. On entre ainsi, à compter de 1970, dans l'époque des « sources secondes » et ce sont elles qui contribueront désormais le plus à propager la légende de Fortin²⁵. Par contre, il ne faut pas non plus sous-estimer l'impact qu'ont pu avoir sur l'imaginaire d'un vaste public les biographies romancées et les romans sur le peintre, mais surtout les films qui ne font pas que transmettre un discours, mais aussi des images qui marquent souvent davantage l'esprit des gens. Puisque ce sont avant tout ces représentations dans l'imaginaire collectif qui nous intéressent, il ne fallait pas négliger ces derniers documents même s'ils ne sont pas tenus de

²⁴ Pour trouver ces documents, nous avons d'abord dépouillé tous ceux qui avaient été accumulés par le Musée Marc-Aurèle Fortin dans le but de constituer un centre de documentation sur l'artiste. Ce musée ayant fermé ses portes en 2007, tous ces documents se retrouvent aujourd'hui dans les fonds en provenance de cette institution conservés au Service des archives du MBAM. Mentionnons toutefois qu'à ce jour cette partie des archives du Musée Marc-Aurèle Fortin n'avait pas encore été traitée. Même si les documents disponibles dans les dossiers de l'artiste conservés par les grands musées (c'est-à-dire le MNBAQ, le MBAM, le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée McCord et le Musée d'art contemporain de Montréal) semblaient déjà faire partie de l'inventaire entrepris par le Musée Marc-Aurèle Fortin, nous avons tenu à vérifier nous-mêmes leur contenu. De même, nous avons aussi consulté les catalogues des bibliothèques et vérifié les bibliographies des principaux ouvrages sur l'artiste pour confirmer qu'aucun document n'avait été laissé pour compte. Enfin, nous avons eu accès aux archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin (anciennement la galerie L'Art français) où nous avons pu trouver quelques documents supplémentaires. Bien que nous ayons en outre pu consulter la documentation rassemblée par le MNBAQ dans le cadre de l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*, ce qui nous a permis de découvrir des articles inédits, aucun document n'a par contre été ajouté par la suite à notre corpus, parce qu'aucun de ces articles inédits ne traitent de la jeunesse et du début de la carrière de Fortin.

²⁵ En fait, ce changement ne s'opère pas du jour au lendemain. Dès 1968, une première biographie avait été publiée par Hugues de Jouvancourt et, quatre ans plus tôt, était paru le catalogue de sa première exposition rétrospective dans une institution muséale, mais jusqu'en 1970 continueront d'être publiés des articles de journaux offrant des informations inédites sur la vie de Fortin.

présenter un contenu objectif et factuel²⁶. Bref, il s'agissait, dans cette autre étape de notre recherche, de retrouver tous les ouvrages et les films sur Fortin parus après 1970. Parce que nous voulions conserver un certain recul par rapport à notre objet d'étude, nous avons limité notre cueillette à ceux parus avant la fin des années 1990. Il ne restait plus qu'à repérer ensuite dans l'ensemble des documents trouvés les extraits portant sur la jeunesse et le début de la carrière de Fortin pour pouvoir amorcer notre analyse avec en tête les différents motifs permettant la mise en légende relevés par Heinich ainsi que par Kris et Kurz.

Il est important d'insister sur le fait qu'en nous penchant sur ce qui a été écrit sur cette partie de la vie du peintre, notre but n'est pas en soi de noter ni de corriger les erreurs et les inexactitudes des auteurs – quoique cela soit parfois nécessaire pour montrer qu'il y a eu déformation de la réalité comme c'est souvent le cas lors du processus d'héroïsation –, mais bien d'analyser ce que ces discours évoquent et impliquent quant aux représentations. Nous nous contenterons donc, lorsqu'un texte cité transmet une erreur sur un sujet donné, de le noter rapidement en invitant le lecteur, pour plus de précisions, à consulter la chronologie des événements importants associés à la jeunesse et aux débuts de la carrière du peintre jointe en annexe (voir appendice B).

Ordre de présentation

Nous avons structuré notre mémoire en quatre chapitres. Les trois premiers chapitres sont consacrés aux documents publiés du vivant de Fortin. Par une analyse diachronique, nous mettons d'abord en relief la naissance de la légende du peintre et l'apparition de ses premiers « motifs » durant les années 1920 et 1930, nous étudions ensuite son développement dans les années 1940 ainsi que 1950 et enfin nous cernons l'ampleur qu'elle a prise dans les années 1960. De façon à bien comprendre la contribution respective de chaque critique, journaliste, biographe ou commentateur à la légende de Fortin, notre étude des textes ne se fait pas seulement en tenant compte de l'ordre chronologique, mais aussi auteur par auteur.

²⁶ C'est que, comme l'écrit Heinich, la fiction « donne un accès privilégié aux représentations et aux valeurs de sens commun. [...] elle constitue un outil privilégié pour une sociologie compréhensive des représentations et des valeurs qui, à l'opposé d'une sociologie critique des illusions, considère ce qui relève de l'imaginaire et du symbolique comme un objet tout aussi légitime que les faits relevant du réel. » (2005, p. 24).

Le dernier chapitre adopte un autre mode d'analyse, puisque la nature même des documents étudiés diffère sensiblement. En effet, nous y examinons non seulement les principaux ouvrages parus après le décès de l'artiste, mais également les films et biographies romancées dont il a fait l'objet. Au lieu d'une analyse de type chronologique et monographique comme dans les chapitres précédents, nous avons plutôt opté pour une analyse thématique. Autrement dit, notre examen se fait « motif » par « motif ». Notre but est de montrer comment les divers éléments qui constituaient la légende de Fortin dans les années 1960 ont été transmis et approfondis non seulement dans les discours subséquents à son décès, mais le furent également dans des œuvres de nature plus fictionnelle, le tout consolidant cette représentation idéalisée du jeune peintre qui circule toujours aujourd'hui.

CHAPITRE I

LES DÉBUTS DE LA MISE EN LÉGENDE : LES ANNÉES 1920-1930

Dès les années 1910, Fortin fait l'objet de commentaires dans les journaux. Toutefois, ces commentaires ne concernent que ses œuvres²⁷. Dans les années 1920, les critiques à son sujet se multiplient²⁸, mais il faut attendre 1927 pour que soit publié le premier texte dressant un portrait de l'artiste et fournissant quelques données biographiques. Quelques articles, sections de livres ou de catalogues d'exposition donneront dans la décennie suivante un certain nombre d'informations sur la vie du peintre, mais, de façon générale, jusque dans les années 1940, les diverses publications traiteront presque exclusivement de sa peinture.

1.1 Jean Chauvin

Le premier auteur à s'intéresser à l'homme derrière les tableaux signés Fortin est Jean Chauvin, auteur de chroniques sur l'art et directeur de *La Revue Populaire*. Au cours de l'année 1927, Chauvin rédige plusieurs articles pour cette revue suite à des entrevues qu'il a réalisées avec divers artistes québécois dans leur atelier, dont Marc-Aurèle Fortin. L'année suivante, le chroniqueur reprend ces articles et en fait autant de chapitres différents dans son

²⁷ Nous avons répertorié grâce à nos recherches treize articles publiés au cours de cette décennie qui font plus que seulement mentionner son nom. À ceux-ci, nous avons pu en ajouter trois en consultant la documentation rassemblée par le MNBAQ pour l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*. Au total, les œuvres de Fortin ont donc été commentées seize fois dans la presse entre 1910 et 1919 (voir en annexe la liste des documents traitant de l'art de Fortin parus entre 1900 et 1929, regroupés par décennies et classés chronologiquement (appendice C)).

²⁸ Dans l'état actuel des recherches, quarante articles font mention du peintre au cours de cette décennie. Parmi ceux-ci, nous en avons répertorié trente-sept et le MNBAQ en avait identifié trois que nous ne connaissions pas (voir appendice C).

livre *Ateliers, études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, l'un des ouvrages pionniers en matière de critique d'art plus informée et plus rigoureuse à Montréal.

L'article et le chapitre de Chauvin sur Fortin présentent à peu de choses près le même contenu. L'auteur décrit la production de l'artiste. Il rapporte les idées de ce dernier au sujet de sa peinture et de la peinture canadienne. Enfin, il dresse un portrait du peintre en mentionnant certains traits de sa personnalité de même qu'en relatant quelques anecdotes. Toutefois, l'article étant paru en 1927 et le livre en 1928, nous n'examinerons pas ce portrait, ni la plupart des opinions de Fortin que cite Chauvin, puisqu'ils sont davantage associés à l'artiste « mature » qu'à ses années de jeunesse et de formation²⁹. Relevons seulement que Fortin y révèle son adhésion à l'idéologie nationaliste. Chauvin écrit en effet : « Fortin [...] rêve que les artistes canadiens "en se mettant à l'école de la lumière et du soleil, en s'inspirant des scènes rustiques de leur pays, évoluent vers un art profondément national qui reflète le tempérament de la race." » (1928, p. 157). Avant d'entamer notre analyse des extraits de l'ouvrage portant spécifiquement sur l'enfance et le commencement de la carrière du peintre, donnons quelques explications au sujet du nationalisme dans le contexte canadien et québécois, parce que c'est à cette idéologie qu'on a souvent associé Fortin par la suite et que, comme nous le verrons, cela a parfois teinté le discours des auteurs qui ont écrit sur lui.

À l'époque de l'entre-deux-guerres, le nationalisme constitue l'idéologie artistique dominante au pays. Il se traduit par une volonté de voir se créer un art plus spécifiquement « canadien », un art plus régional, un art qui reflèterait l'identité canadienne. Ce qui signifie avant tout, pour une majorité d'artistes, la représentation dans leurs œuvres de sujets canadiens³⁰. Si cette tendance nationaliste est présente chez les Canadiens anglais comme chez les Canadiens français, elle se manifeste généralement de façon différente dans leur pratique respective

²⁹ Rappelons que nous nous intéressons aux propos que tiennent les auteurs sur le Fortin d'avant le début des années 1920.

³⁰ Précisons d'une part que les aspirations « nationales » des peintres canadiens n'étaient pas chose nouvelle. Déjà, suite à la Confédération, comme l'a montré Denis Reid (1979), le territoire « national » avait été peint par de nombreux artistes. Le paysage canadien, pour les anglophones, avait pris valeur de symbole de la conquête et de la domination de ce qu'ils considéraient comme de vastes espaces de nature vierge et devenait de ce fait un emblème de la nation. D'autre part, si, dans les années 1910 et les années 1920, le nationalisme en art constituait l'idéologie dominante au Québec, dès la fin de la première décennie, certaines voix réclamant une peinture plus « universelle » et plus ouverte sur la modernité se sont fait entendre (voir à ce sujet la section « Le Nigog : une première expression de la modernité » de l'ouvrage *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* de Trépanier (1998)).

puisqu'ils appartiennent à des cultures distinctes. Pour les premiers, et plus particulièrement chez les peintres ontariens du Groupe des Sept, il est avant tout question de représenter le territoire national et ses caractéristiques propres sous la forme de vastes paysages montrant une nature vierge et sauvage. Chez les Canadiens français, c'est surtout par un art dit « régionaliste » ou « du terroir », c'est-à-dire par la représentation des paysages ruraux du Québec et des coutumes de la vie paysanne que s'exprime leur nationalisme, parce que c'est dans ce terroir et dans ces coutumes que s'incarne selon eux leur identité particulière héritée du Régime français³¹. Chez Fortin, plus spécifiquement, cette idéologie se manifeste par exemple de façon évidente dans ses paysages ruraux aux arbres gigantesques ombrageant de vieilles maisons canadiennes et une route sur laquelle s'éloigne une charrette de foin, paysages pour lesquels il s'est beaucoup fait connaître dans les années 1920³².

Cette précision étant faite, revenons maintenant au texte de Chauvin et aux parties qui concernent spécifiquement la jeunesse et les années de formation de Fortin. En fait, on ne retrouve dans l'ouvrage du critique que deux extraits portant sur ce sujet. Néanmoins, ces extraits s'avèrent tout de même très révélateurs. Dans le premier, Chauvin décrit la formation artistique de Fortin et dans l'autre, il rapporte son opinion à propos des études en art.

³¹ Soulignons que le régionalisme en art au Québec se pratiquait aussi par les anglophones, mais les sujets qu'ils partageaient avec les francophones n'avaient évidemment pas la même portée symbolique. Pour la plupart d'entre eux, les paysages ruraux du Québec incarnaient une caractéristique pittoresque de cette province, et en cela une spécificité *régionale* du Canada à peindre comme le Bouclier canadien pouvait l'être dans la région de l'Ontario pour le Groupe des Sept. Il va sans dire que nous évoquons ici et tentons de synthétiser de façon très schématique des concepts complexes qui ont marqué l'art de l'époque. Pour un examen plus détaillé de la question du nationalisme et du régionalisme en art ainsi que ses différentes manifestations chez les francophones et les anglophones au Québec, on consultera la section « Des enjeux idéologiques : la question complexe du nationalisme et du régionalisme en art » du texte de Trépanier au catalogue *Le paysage au Québec 1910-1930* (1997). En ce qui concerne plus spécifiquement la notion de régionalisme liée à l'art canadien des années 1930 et 1940 et les ambiguïtés de sa signification, on se référera à l'article de Virginia Nixon (1987).

³² Après une absence des Salons annuels entre 1919 et 1923, c'est effectivement avec ses peintures des grands arbres réalisées surtout au nord de l'île de Montréal et sur l'île Jésus que Fortin se met à obtenir un succès plus unanime auprès de la critique. Il est vrai que Fortin s'est aussi fait connaître pour sa production à thématique urbaine. Déjà, à son exposition solo en 1919, Fortin avait présenté plusieurs vues du port de Montréal depuis l'île Sainte-Hélène et avant cela, il avait à l'occasion montré au public quelques panoramas de la ville depuis le mont Royal ou encore quelques scènes de rues de Montréal. Mais c'est surtout lorsqu'il se mettra à exposer des scènes du port et des paysages d'Hochelaga, respectivement à partir de la fin de l'année 1927 et de 1929, qu'il se fera davantage remarquer pour ce type de production (voir à cet effet, la liste sélective des expositions au catalogue *Fortin, l'expérience de la couleur* dans GRANDBOIS, 2011, p. 262). Cela étant dit, le traitement que fait Fortin du sujet urbain laisse souvent beaucoup de place dans la composition à la nature ou aux espaces de terre cultivée qui rappellent le passé rural de Montréal. Et c'est le plus souvent depuis cette nature ou ces espaces « ruraux » que Fortin représente la ville, comme s'il voulait garder celle-ci à une certaine distance. Pour une analyse du traitement de la thématique urbaine par Fortin, on lira la section « La ville chez Marc-Aurèle Fortin et chez Adrien Hébert : La coexistence des contradictions » dans TRÉPANIÉ, 1998, p. 148-171.

Examinons d'abord ce que le critique écrit au sujet de la formation du peintre : « Marc-Aurèle Fortin reçut ses premières leçons dans divers ateliers américains, à Chicago, à Boston, à New-York [*sic*]. Ses maîtres furent tour à tour Edmund C. Tarbell, Timmons, Vanderpoel, Alexander. Il passa ainsi cinq années de sa jeunesse aux États-Unis. » (1928, p. 153). Bien que Chauvin ait lui-même interviewé l'artiste, on compte dans ces quelques lignes plusieurs informations erronées qui laissent paraître les études de Fortin beaucoup plus importantes que celles qu'il a poursuivies en réalité. En effet, selon les recherches que nous avons menées, il ne serait resté au plus que six mois aux États-Unis, il n'aurait étudié qu'à l'Art Institute of Chicago (AIC) et parmi les professeurs mentionnés seuls Timmons et Vanderpoel semblent vraisemblablement avoir pu lui enseigner³³. Pourquoi tant de fausses données se retrouvent-elles dans les textes de Chauvin ? Il paraît peu probable qu'elles soient toutes dues à une méprise de l'auteur, car s'il ne s'agissait que d'une seule erreur, nous aurions pu le croire, mais il y en a beaucoup trop. Nous jugeons plus plausible que ce soit Fortin lui-même qui ait « enrichi » sa formation lors de son entrevue avec le critique, parce que dans un formulaire qu'il remplit en 1928 pour la Galerie nationale du Canada (maintenant Musée des beaux-arts du Canada), il réitère et rapporte en partie les mêmes incohérences en ce qui concerne ses professeurs³⁴. Qui plus est, Fortin ne se donnera jamais la peine plus tard de rectifier la

³³ En effet, nous avons retrouvé des traces du passage de Fortin à l'AIC seulement pour la période allant d'octobre 1909 jusqu'en mars 1910. Il n'a pu rester beaucoup plus longtemps que cela aux États-Unis puisque nous savons qu'il est embauché par les Postes à Montréal le 27 avril 1910 (voir en annexe l'appendice B, p. 151). De plus, Edmund C. Tarbell et John White Alexander n'ont pas enseigné à l'AIC durant le séjour de Fortin à Chicago. Tarbell était à cette époque associé à l'école du Musée des beaux-arts de Boston, mais les archives de cette institution ne portent aucune trace de Fortin. Quant à Alexander, à partir de 1909, il est président de la *National Academy of Design* à New York. Il semble donc peu probable que Fortin l'ait eu comme professeur et si cela s'avérait être le cas, il n'aurait pu le côtoyer que brièvement, soit durant le mois de février 1910 ou entre la fin du mois de mars et son embauche à Montréal (27 avril). En fait, la seule mention d'une personne répondant au nom de Tarbell que nous ayons pu trouver dans le *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, qui annonçait les événements à l'école ainsi qu'au Musée (expositions, conférences, etc.) et qui les commentait une fois terminés, est celle de Frank B. Tarbell, professeur à l'Université de Chicago, et non Edmund C. Tarbell. Frank B. Tarbell a donné une conférence sur la sculpture grecque en novembre 1910 (ANONYME, 1910b, p. 24), mais, à cette date, Fortin ne fréquente déjà plus cette institution. De même, John White Alexander n'aurait visité l'AIC qu'à l'hiver 1913 alors qu'il y expose ses œuvres et y donne une série de conférences (ANONYME, 1913a, p. 52; 1913b, p. 60). La seule autre possibilité restante aurait été que Fortin soit retourné aux États-Unis entre 1920 et 1924, période durant laquelle nous connaissons peu son emploi du temps. Or, il n'a pu étudier avec Alexander à ce moment, puisque celui-ci est décédé en 1915. Quant à Edmund C. Tarbell, il est promu en 1919 directeur de l'école de la Corcoran Gallery of Art à Washington, et si Fortin avait étudié avec lui à ce moment, il aurait indiqué Washington et non Boston comme lieu de formation.

³⁴ Il y mentionne qu'il a étudié au « *Chicago Art Institute with Ed. J. Timmons, A. E. Vanderpoel and Sir Alfred East of London Eng.* ». Et il ajoute : « *Other artists occasionally gave lectures at the school Tarbell of Boston, Alexander of N.Y. and Kenyon Cox etc.* » (voir appendice D en annexe). Répétons que seuls Timmons et

situation en soulignant ces erreurs aux autres auteurs qui écriront sur lui. Ces ajouts à sa formation ont donc été répétés à plusieurs reprises par la suite³⁵.

Qu'est-ce qui aurait pu pousser Fortin à vouloir « embellir » la réalité quant à ses études? Il faut savoir qu'avant l'ouverture des Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec, il était de mise pour un jeune artiste d'aller parfaire sa formation en Europe, car celle qu'il pouvait acquérir au Québec n'apportait pas la reconnaissance de l'enseignement outre-mer (LACROIX, 1996, p. 62)³⁶. Les écoles aux États-Unis n'avaient probablement pas encore le prestige de celles de l'Europe, mais elles en conféraient certainement plus à l'artiste que le seul apprentissage dans les institutions montréalaises. Ainsi, en mentionnant à Chauvin qu'il avait poursuivi des études respectables dans différentes grandes villes des États-Unis, Fortin, d'une part, garantissait le sérieux et le professionnalisme de sa démarche auprès de son interviewer, et, d'autre part, conformément au motif relevé par Kris et Kurz, se plaçait dans une généalogie d'artistes importants (ou plutôt qui pouvaient paraître tels puisqu'ils enseignaient dans des écoles à l'étranger). Il contribuait de ce fait à créer, mais aussi à transmettre auprès d'un plus large public, une image magnifiée de lui-même.

Par contre, Fortin paraît ensuite vouloir donner un tout autre éclairage à ses études. En effet, à la fin de son texte, Chauvin rapporte les propos suivants du peintre : « L'élève doit abandonner l'école de bonne heure. S'il reste trop longtemps sous la coupe d'un maître, ce n'est plus lui qui peint, mais le maître. Il doit se libérer de son influence pour hâter sa formation. On adopte le métier d'un autre, mais on reste soi-même devant la nature. » (1928, p. 158). Il semble donc qu'après avoir « embelli » ses études à l'étranger, Fortin ait

Vanderpoel parmi les professeurs mentionnés lui auraient vraiment enseigné. S'il est vrai qu'Alfred East a passé par l'AIC au début de 1910 à l'occasion d'une exposition, il a tout au plus donné « *a helpful and encouraging talk to the students* » (ANONYME, 1910a, p. 50). Nous avons déjà précisé dans la note précédente que les conférences données par des personnes répondant au nom de Tarbell et Alexander l'avaient été après le séjour de Fortin à Chicago. Il en va de même pour celles prononcées par Kenyon Cox puisqu'elles ont eu lieu en avril 1911 (ANONYME, 1911b, p. 53).

³⁵ Mentionnons entre autres les articles suivants qui véhiculent ces incohérences : ANONYME, 1928, p. 1; LANGE, 1943a, p. 5; 1943b, p. 2; 1944, p. 5; 1945, p. 19; ANONYME, 1948, p. 1; DAVID, 1949, p. VII-IX. Parmi ces articles, on en retrouve quatre écrits par Louis-A. Lange, propriétaire de la galerie L'Art français, qui représente Fortin à partir des années 1940. Puisque Fortin a souvent eu l'occasion de communiquer avec ce marchand à cette époque, il aurait facilement pu le corriger, mais ne semble jamais l'avoir fait.

³⁶ Dans un autre texte paru dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Lacroix écrit : « Le voyage est capital, car la distance fournit l'aura nécessaire qui permet aux jeunes artistes de décrocher leurs premières commandes et de signaler à la presse la reconnaissance de leurs efforts. » (2005, p. 63).

également voulu en diminuer l'importance et même montrer en quoi de trop longues études auraient pu le corrompre (parce que, évidemment, on est porté à associer ses paroles à sa propre situation).

En fait, ce paradoxe entre une formation d'une part bonifiée – à laquelle donc Fortin accorde une certaine importance –, mais dont il fait fi d'autre part, n'est pas sans rappeler un autre lieu commun des biographies d'artistes identifié par Kris et Kurz. Ces auteurs ont montré que le besoin de placer un artiste dans une lignée de grands maîtres doit souvent être négocié avec cet autre thème récurrent et opposé au premier : l'autodidaxie (1987, p. 46). La déclaration que fait Fortin en faveur d'une limitation des études au profit d'un contact plus rapide avec la nature évoque l'anecdote par laquelle se manifeste souvent ce thème de l'autodidaxie dans les biographies : celle de la préférence du jeune prodige pour le modèle que constitue la nature plutôt que pour l'enseignement des maîtres. Ainsi, par cette déclaration, Fortin participe encore à la construction d'une image idéalisée de lui-même. Ses propos laissent entendre que la qualité de ses œuvres n'est pas tant redevable de ses années d'apprentissage, mais davantage de son talent inné ainsi que du contact particulier qu'il a su entretenir avec la nature³⁷.

Par ailleurs, cette idée que le style de Fortin s'est développé auprès de la nature plutôt qu'à l'école véhicule un autre concept déterminant pour la mise en légende du peintre soit celui de son authenticité. Mais avant d'exprimer notre pensée sur ce sujet, et pour mieux comprendre l'impact qu'a eu par la suite la prise de position de Fortin contre de trop longues études en art, des précisions s'imposent en ce qui concerne l'importance à l'époque de l'authenticité dans le processus de reconnaissance de l'excellence des artistes modernes.

L'authenticité en tant qu'idéal se propage de façon générale dans la culture vers la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e. Comme l'explique Charles Taylor, ce nouvel idéal implique que « le contact avec ses propres sentiments prend une signification morale

³⁷ On a bel et bien raison d'associer la déclaration de Fortin contre une trop longue formation artistique à la vision qu'il avait de sa propre formation comme le confirme le fait qu'il se décrit comme un autodidacte dans le formulaire qu'il a rempli pour la Galerie nationale du Canada en 1928. Après avoir mentionné le nom des différents artistes qui lui auraient enseigné, Fortin termine sa réponse à la question concernant ses études en écrivant : « [I] Am mostly self-taught » (voir appendice D).

autonome et en vient à définir ce à quoi nous devons parvenir pour être vrais et pour nous accomplir pleinement » (1992, p. 40). Taylor précise ensuite que cette aspiration

[...] accroît l'importance de ce rapport avec soi en introduisant le principe de l'originalité : chacune de nos voix personnelles a quelque chose de particulier à dire. Non seulement je ne dois pas modeler ma vie sur les exigences du conformisme extérieur, mais je ne peux même pas trouver de modèle de vie à l'extérieur. Je ne peux le trouver qu'en moi. (TAYLOR, 1992, p. 44).

Dans le contexte artistique, cela se traduit progressivement à partir du mouvement romantique par un rejet des valeurs communes qu'étaient les canons traditionnels du système académique – ce dernier dictait ce qu'était le « beau » – au profit d'une création individualisée qui souhaite offrir de nouvelles propositions esthétiques (HEINICH, 1991, p. 24-25). Or, cette situation transforme les critères de reconnaissance de l'excellence. Si l'originalité et l'innovation sont dorénavant recherchées, alors que la maîtrise des canons manifestée surtout dans la compétence technique est délaissée, on doit pouvoir prouver que cette originalité et cette nouveauté des œuvres considérées ne sont pas « l'effet d'un simple manque de maîtrise, d'un pur hasard, d'un délire sans conséquence ou encore d'une falsification (cette fameuse “fumisterie” qui sert d'anathème anti-moderniste [*sic*] aux tenants de la tradition) » (HEINICH, 1991, p. 45). C'est par la mise en évidence de l'authenticité de la démarche de l'artiste que l'on va procéder. Voilà pourquoi cette notion est primordiale dans une conception moderne de l'art³⁸.

Dans les années 1920, les œuvres que Fortin présentait dans les expositions étaient remarquées par plusieurs pour leur rendu formel inusité et donc pour leur modernité³⁹.

³⁸ Pour des informations complémentaires à ce sujet, on peut aussi consulter la deuxième section du chapitre « L'héroïque, le beau, l'authentique » de l'ouvrage de Lionel Trilling, *Sincérité et authenticité* (1994, p. 115-129), de même que la partie intitulée « L'authenticité à l'épreuve de la modernité » du texte d'Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique » (1999, n.p.).

³⁹ Il est vrai qu'à l'époque, les tableaux de Fortin possédaient un caractère nettement moderne de par leur facture inusitée comme en témoignent les commentaires suivants de quelques critiques : « *Marc. A. Fortin has succeeded in getting clear away from the conventional in his vivid study in greens, entitled “The Old Elm Tree” (72), a daring arrangement after the manner of an old Italian plaque, in which the drawing is good and the coloring startling, but tricks of distorted perspective will probably hurt the ultra-conventionalists.* » (MORGAN-POWELL, 1925); « Les toiles de M. Fortin sont curieuses et intéressantes, mais de tons un peu crus. » (LABERGE, 1927); « Marc-A. Fortin, dont l'art est si troublant et désordonné par la composition, est un habile manieur de couleurs. Sa matière à lui aussi est belle et sans salissure, ses couleurs sont de belle composition. Mais ni l'atmosphère, ni la distance, ni le plan ne sont observés. C'est comme une juxtaposition de silhouette [*sic*] »

L'artiste, tout comme ses défenseurs, avait ainsi tout avantage à faire valoir son authenticité s'il voulait mieux faire accepter sa peinture par le public.

Justement, voyons comment la déclaration de Fortin contre de trop longues études en art, que cite Chauvin dans son texte, met de l'avant l'authenticité du peintre. Retranscrivons-la d'abord à nouveau pour plus de clarté : « L'élève doit abandonner l'école de bonne heure. S'il reste trop longtemps sous la coupe d'un maître, ce n'est plus lui qui peint, mais le maître. Il doit se libérer de son influence pour hâter sa formation. On adopte le métier d'un autre, mais on reste soi-même devant la nature. » (Fortin cité dans CHAUVIN, 1928, p. 158). Étant donné qu'on est naturellement porté à penser que Fortin a lui-même fait ce qu'il conseille, on est amené à croire qu'il a privilégié un contact plus rapide avec la nature auprès de laquelle peut émerger un style qui lui est propre, plutôt qu'un contact prolongé auprès de professeurs desquels il aurait pu subir des influences néfastes et perdre son originalité. Autrement dit, à la lecture de cette déclaration, on est porté à comprendre que la démarche de Fortin est sincère parce qu'il a fait le choix de refléter dans ses œuvres sa personnalité au lieu de celle de ses maîtres en se rendant plus vite dans la nature pour pratiquer son art.

Arlene Gehmacher, qui a étudié la construction du mythe d'Ozias Leduc, a identifié chez les auteurs ayant commenté son exposition à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1916 une utilisation similaire du concept d'authenticité « pour désigner la sincérité et l'originalité de l'expression artistique de [l'artiste] en imputant ces qualités à ses liens avec la nature » (1996, p. 43)⁴⁰. Elle explique que cette conception de l'authenticité fait écho à deux doctrines de la théorie esthétique du romantisme : le « déterminisme environnemental » et l'« organicisme ». Selon la première doctrine, « l'artiste est formé, à l'instar de quiconque, par son milieu naturel; sa croissance, comme celle de la plante, procède du sol » (GEHMACHER, 1996, p. 43). Selon la deuxième, « l'artiste cherche dans les forces créatrices de la nature le sentier qui l'amènera à découvrir ses forces créatrices intérieures » (GEHMACHER, 1996, p. 43-44). Elle a ensuite démontré comment de telles doctrines ont

découpées, comme un décor de théâtre simplifié. Mais tout cela semble si systématique qu'on pourrait le croire voulu. » (MORIN, 1928).

⁴⁰ L'utilisation de ce concept par les critiques fait l'objet de son analyse dans le texte qu'elle propose pour le catalogue d'exposition *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*. Ce texte constitue en fait une adaptation d'une partie de la thèse de doctorat de Gehmacher, *The Mythologization of Ozias Leduc, 1890-1954* (1995). Mentionnons ici notre dette à l'égard de cette thèse, car elle a inspiré en partie notre mémoire.

été récupérées par certains critiques⁴¹ pour promouvoir l'idéologie nationaliste en faisant valoir le lien qui unissait Leduc à la terre de son pays.

À l'instar des commentaires de ces critiques sur l'œuvre de Leduc, la prise de position de Fortin contre de trop longues études et pour un rapprochement plus hâtif avec la nature possède sans contredit des affinités avec la doctrine de l'organicisme, puisqu'elle laisse entendre que la nature aidera l'élève à trouver la voie qui lui est propre. « On reste soi-même devant la nature », proclame Fortin.

Dans la mesure où, à peine quelques paragraphes avant de citer cette déclaration de Fortin, Chauvin rapporte le rêve du peintre que les artistes canadiens « en s'inspirant des scènes rustiques de leur pays, évoluent vers un art profondément national » (Fortin cité dans CHAUVIN, 1928, p. 157), on peut en déduire que Fortin n'entend pas que le jeune artiste doive se rendre auprès de n'importe quelle nature pour peindre, mais bien devant celle de son pays, où seulement il pourra réaliser un art plus représentatif de la nation. C'est qu'un peintre dont le style s'inspire de la nature de son pays a beaucoup plus de chance de créer un art authentiquement national qu'un autre qui adopte la manière de peindre enseignée dans les écoles, soit celle du système académique européen. Ainsi, la prise de position de Fortin en faveur d'un rapprochement plus hâtif avec la nature et contre une formation artistique trop longue peut aussi être lue dans une optique nationaliste⁴². Et comme on est amené à croire que Fortin a lui-même fait ce qu'il prêche (pourquoi aurait-il fait le contraire?), cette prise de position favorise l'idée que ses œuvres sont authentiquement nationales puisqu'elle laisse imaginer que son style émane du contact répété qu'il a souhaité avoir depuis ses débuts en peinture avec la nature québécoise. Cette idée est déterminante pour la légende de Fortin, parce qu'elle est propice à faire de lui un héros pour la nation.

Pour conclure, au sujet de ce premier texte à avoir abordé la question des débuts de la carrière de Fortin, faisons remarquer que même si Chauvin en est l'auteur, il ne contribue

⁴¹ Voir, par exemple, son analyse du texte de Ruth Bohème dans GEHMACHER, 1996, p. 48-50.

⁴² Ce que confirme d'ailleurs le fait que le marchand de tableaux Louis-A. Lange, qui a écrit sur Fortin, a lui aussi rattaché les propos de Fortin à l'idéologie nationaliste comme nous pourrions le constater plus loin lors de notre analyse de la contribution de ce dernier à la légende du peintre dans ses réappropriations du texte de Chauvin (voir entre autres nos commentaires sur LANGE, 1943a aux pages 39 et 40 du présent mémoire).

qu'indirectement à la mise en légende du peintre⁴³. En effet, ce sont moins ses propos que ceux de Fortin qui en sont la source. Le rôle du critique, en citant l'artiste et en rapportant ses idées, a plutôt été celui d'un diffuseur, mais il est vrai qu'il a aussi, dans une certaine mesure, facilité la mise en légende par le choix et l'ordonnance des citations ainsi que par l'ajout de commentaires. Bref, Fortin a semé la légende, mais grâce à Jean Chauvin, elle pourra plus facilement prendre racine. Par la lecture de l'article et de l'ouvrage du chroniqueur, de nombreuses personnes seront portées à comprendre que Fortin est l'héritier d'une généalogie de peintres importants, mais que son excellence est davantage redevable de son talent inné et du lien particulier qu'il entretient avec la nature de son pays que de l'enseignement de ces derniers. Comme le mentionne Esther Trépanier, la publication du livre de Chauvin marque un moment déterminant dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Fortin parce que nombre d'auteurs s'en inspireront plus tard pour commenter la peinture de l'artiste (2007, p. 59). De même, ce livre aura un grand retentissement en ce qui concerne le discours biographique. Les commentaires de Fortin que cite Chauvin seront repris dans une quantité de textes par la suite et cette idée d'un lien particulier entre Fortin et la nature québécoise trouvera des échos chez de nombreux auteurs.

1.2 Les années 1930 : Albert H. Robson et les catalogues d'exposition

Dans les années 1930, la réputation de Fortin croît considérablement. Le nombre d'expositions auxquelles il participe se multiplie⁴⁴ et plusieurs musées font l'acquisition de ses œuvres⁴⁵. D'ailleurs, il n'expose plus seulement au Québec, mais aussi en Ontario, en plus d'être sélectionné pour représenter le Canada lors d'événements artistiques à l'extérieur

⁴³ Rappelons qu'il n'est ici question que des parties de son texte qui concernent la jeunesse et le commencement de la carrière de Fortin. Avec le reste de son article et de son ouvrage, Chauvin a probablement joué un rôle plus important, mais dans des aspects de la mise en légende du peintre que nous n'étudions pas.

⁴⁴ À ce sujet, Esther Trépanier cite les propos suivants d'un journaliste de l'époque : « Si une exposition de Marc-Aurèle Fortin n'est pas une nouveauté pour les Montréalais, car cet impressionniste est peut-être, de tous les artistes de la métropole celui qui expose le plus souvent et aux endroits les plus divers, il n'en reste pas moins vrai qu'on trouve un charme nouveau à revoir ces tableaux facilement inusités en un pays où l'art n'en est souvent qu'à ses premiers balbutiements. » (Jean-Marie Gélinas cité dans TRÉPANIÉ, 2007, p. 61).

⁴⁵ Nous remercions Michèle Grandbois de nous avoir fait remarquer que ce sont d'abord des musées ontariens qui ont fait l'achat de tableaux du peintre : la Galerie nationale du Canada en 1930 et l'Art Gallery of Toronto en 1935. C'est en 1937 que Fortin entre dans les collections muséales québécoises avec trois tableaux au Musée de la province de Québec, aujourd'hui MNBAQ. Voir à ce sujet la chronologie préparée par Richard Foisy dans GRANDBOIS, 2011, p. 295-296.

du pays⁴⁶. Du reste, on parle de plus en plus de lui dans la presse (TRÉPANIÉ, 2007, p. 61)⁴⁷. Par contre, ce sont presque exclusivement ses œuvres et ses manières de peindre qui constituent le sujet de la quasi-totalité des textes parus à son sujet au cours de cette décennie. Quelques exceptions : les brèves informations biographiques qu'on retrouve dans *Canadian Landscape Painters* par Albert H. Robson (1932), dans les catalogues des expositions d'art canadien présentées à l'étranger et dans un article de journal publié par George Burgoyne en 1938 à l'occasion d'une présentation solo des œuvres de Fortin aux galeries Eaton. Malgré leur contenu laconique, ces documents ont tout de même eu un rôle à jouer dans la diffusion d'une image idéalisée de Fortin.

Canadian Landscape Painters est le premier ouvrage de langue anglaise portant sur l'art au Canada qui mentionne le peintre. Examinons ce qu'Albert H. Robson écrit à son sujet :

In Montreal, a group of men have been exhibiting interesting pictures of their native Province. Marc-Aurèle [sic] Fortin is a decorative and fanciful painter of the Canadian landscape. He studied in the United States and Paris, but returned an enthusiastic advocate of the glories of autumnal coloring in Quebec. (1932, p. 164).

Notons d'une part qu'encore une fois la formation de Fortin a ici été bonifiée. En effet, bien que les sujets de quelques œuvres peintes avant 1930 peuvent laisser croire qu'elles ont été réalisées en Europe, nos recherches ne nous permettent pas de croire que le peintre se soit rendu outre-mer avant 1933. Les paysages européens peints par Fortin dans les années 1910 et 1920 sont en fait des copies d'illustrations de magazines ou d'œuvres d'autres artistes (voir

⁴⁶ Parmi les expositions auxquelles Fortin a participé en Ontario, nous connaissons déjà l'*Annual Exhibition of Canadian Art* à la Galerie nationale du Canada à Ottawa en 1930, l'exposition du *Canadian Group of Painters* à l'Art Gallery of Toronto en 1933 ainsi que la 8th *Annual exhibition of the Canadian Society of Painters in Water Colour* présentée à l'Art Gallery of Toronto en 1935, mais qui a aussi été montée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa la même année. Par contre, en consultant les dossiers de recherche du MNBAQ, nous en avons découvert beaucoup d'autres. De même, nous savions que Fortin avait pris part à l'*Exhibition of Contemporary Canadian Painting* qui a circulé dans différents pays de l'Empire Britannique à partir de 1936, à l'exposition *A Century of Canadian Art* présentée à la Tate Gallery de Londres en 1938, à l'*Exhibition of Canadian Art, New York World's Fair* en 1939, à l'exposition *Contemporary art of 79 Countries* présentée aussi à l'occasion de la Foire mondiale de New York, mais à l'International Business Machines Gallery of Science and Art et enfin à l'*International Water Color Exhibition* qui a eu lieu à l'AIC en 1939. Grâce aux recherches menées par l'équipe du MNBAQ, nous avons découvert qu'il avait aussi pris part à quelques autres manifestations artistiques à l'international. Pour une liste de toutes ces expositions, consulter GRANDBOIS, 2011, p. 263-265.

⁴⁷ Pour une liste des documents parus sur Fortin dans les années 1930, voir la « bibliographie des articles (et chapitres d'ouvrages) publiés du vivant de l'artiste » que Trépanier ajoute à la fin de son texte sur la réception critique du peintre dans les *Annales d'histoire de l'art canadien* (2007, p. 96-97). Si cette bibliographie n'est pas exhaustive, elle a l'avantage, sur celle plus complète du catalogue d'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* (GRANDBOIS, 2011, p. 278-287), de présenter les références par année de publication.

par exemple fig. 2 et 3 ainsi que 4 et 5 de l'appendice E en annexe⁴⁸). S'il est vrai qu'il semble absent de Montréal entre 1920 et 1923, car il n'expose nulle part et n'occupe plus d'emploi, il a tout de même laissé trace de sa présence au Québec durant cette période⁴⁹. Qui plus est, s'il s'était vraiment rendu outre-mer, nous aurions probablement pu retrouver son nom dans des documents d'immigration ou des listes de passagers des transatlantiques, ce qui ne fut pas le cas⁵⁰. Comment donc Robson en est-il arrivé à affirmer cela? Difficile de le savoir⁵¹. Quoi qu'il en soit, en mentionnant des études à l'étranger, l'auteur contribue à élever davantage le statut du peintre, puisque, comme nous l'avons expliqué précédemment, avoir été formé à l'extérieur du pays distingue un artiste québécois de la masse indifférenciée des faiseurs de tableaux, pour paraphraser Nathalie Heinich (1991, p. 41).

D'autre part, la façon dont sont abordés les études et le début de la carrière de l'artiste dans cet extrait laisse bien transparaître la lecture « nationaliste » que l'auteur fait de l'art de Fortin⁵². En effet, par l'utilisation du terme « mais » (« *but* »), Robson oppose la formation acquise à l'étranger par le peintre à ses représentations de l'automne québécois, impliquant

⁴⁸ Puisque des auteurs avaient déjà révélé que Fortin s'était parfois inspiré d'autres peintres pour créer ses œuvres (ROBERT, 1982, p. 95), nous avons décidé de dépouiller certaines revues d'art et certains ouvrages sur le même sujet qui étaient populaires au début du siècle pour retrouver la source de tableaux que nous soupçonnions être des copies. Nous en avons découvert beaucoup plus que nous aurions pu imaginer (voir l'appendice E en annexe pour un échantillonnage de quelques œuvres de Fortin inspirées ou copiées de celles d'autres artistes, avec leur source). Seulement parmi les œuvres répertoriées dans notre base de données, nous dénombrons sept copies, et c'est sans compter les tableaux qui en sont probablement, mais dont nous n'avons pu retracer la source. Pour quelques exemples supplémentaires de copies créées par contre plus tard dans la carrière du peintre, voir GRANDBOIS, 2011, p. 117-118 et note 74, p. 231.

⁴⁹ Voir à ce sujet la chronologie en annexe (appendice B, p. 160).

⁵⁰ Pourtant, nous avons pu trouver le nom du père, de la mère et de l'une des sœurs du peintre dans de tels documents pour des voyages en Europe qu'ils ont effectués en 1922, puis à chaque année entre 1925 et 1931 (ces informations ont été trouvées en consultant les bases de données accessibles en ligne sur <http://www.ancestry.com> (page consultée le 12 février 2010)). De même, nous avons aussi retrouvé plusieurs fois la présence du nom de Thomas Fortin dans des documents témoignant de séjours aux États-Unis ou en Europe entre 1909 et 1923 ainsi que celle de Marc-Aurèle, lui-même, lors d'un passage à la frontière aux États-Unis en 1909 (pour ses études à Chicago) et au port de New York en 1934 (lors de son retour de France). Ajoutons que Richard Foisy a, quant à lui, dépouillé plusieurs journaux, dans lesquels on faisait mention des Canadiens qui se rendaient en Europe, sans retrouver nulle part le nom de Fortin pour les mois de novembre à mars des années 1920 à 1923 (FOISY, 2011, note 118, p. 223).

⁵¹ Se pourrait-il qu'il ait cru que Fortin a étudié à Paris à cause d'une mauvaise interprétation du formulaire qu'a rempli l'artiste à la demande de la Galerie nationale du Canada en 1928? Dans celui-ci, Fortin écrit à propos de ses études sur plusieurs lignes et d'une main pas très soignée « *Catholic Schools Commission Montreal with late Mr Larose of Paris* » (voir l'appendice D en annexe). Robson aurait-il compris que Fortin a étudié *et* à Paris *et* aux écoles de la Commission des écoles catholiques de Montréal parce que l'« of Paris » figure seul au-dessus du reste du texte? Il s'agit selon nous d'une hypothèse à considérer.

⁵² D'ailleurs, la publication de cet ouvrage de Robson répondait à des intentions nationalistes de promotion d'un art canadien comme de nombreux autres ouvrages sur l'art publiés par l'éditeur Lorne Pierce chez Ryerson Press. Voir à ce sujet CAMPBELL, 2007, p. 179-182.

ainsi que Fortin aurait préféré revenir au Québec pour en représenter la nature plutôt que de rester aux États-Unis ou en Europe. Ce faisant, il contribue à enraciner l'idée déjà insinuée dans le texte de Chauvin qu'un lien important unit Fortin à sa terre natale.

Quant aux catalogues des expositions présentées à l'extérieur du pays, on retrouve dans plusieurs d'entre eux (GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1936, p. 10; 1938, p. 14; 1939, p. 8; INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939, n.p.) quelques données biographiques accompagnant la liste des œuvres de l'artiste : son lieu de naissance (Sainte-Rose), ses études et parfois les collections publiques dans lesquelles il figure, de même que les prix qu'il a reçus. Nous ne nous attarderons pas davantage à ces catalogues ni aux autres parus dans les années 1940 qui offrent le même type d'informations⁵³, sinon pour dire que nombre d'entre eux rapportent encore des ajouts à sa réelle formation. Il en va de même pour l'article de George Burgoyne (1938). En effet, plusieurs de ces documents mentionnent que Fortin a étudié en Angleterre avec Alfred East⁵⁴ ou à Paris, comme le prétend Robson⁵⁵. Certes, le texte de Burgoyne ainsi que quelques-uns

⁵³ Mentionnons les catalogues de l'*Exposition de Marc-Aurèle Fortin, A.R.C.A., Adrien Hébert, R.C.A., Henri Hébert, R.C.A., Edwin Headley Holgate, R.C.A.* tenue au Musée de la province de Québec en 1944 (p. 3-4), celui de l'*Exposition d'art canadien* organisée au collège André-Grasset à Montréal en 1944 (FILION, 1944, p. 8), celui du *Développement de la peinture au Canada. 1665-1945* présentée dans plusieurs villes du pays à partir de 1945 (EN COLLABORATION, 1945, p. 40, 54) et celui de *Painting in Canada. A Selective Historical Survey* qui a eu lieu en 1946 au Albany Institute of History and Art (1946, p. 39). À ces catalogues répertoriés avant d'avoir eu accès aux documents de recherche de l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*, nous avons pu en ajouter deux autres découverts grâce à l'équipe du MNBAQ : celui de l'exposition *Soixante ans d'Art Canadien* présentée à la Baie des Ha! Ha! en 1948 et celui de l'*Exposition artistique de peintures et de sculptures* qui a eu lieu au même endroit l'année suivante (BERGERON, 1948, n.p.; 1949, n.p.).

⁵⁴ Ces documents sont les suivants : GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1938, p. 14; 1939, p. 8; MUSÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, 1944, p. 3; EN COLLABORATION, 1945, p. 54; BERGERON, 1948, n.p.; 1949, n.p. ainsi que ALBANY INSTITUTE OF HISTORY AND ART, 1946, p. 39 (mais dans ce dernier on indique seulement que Fortin a étudié à Londres sans nommer de professeur). En ce qui concerne Alfred East, il est vrai que Fortin l'a probablement rencontré non pas à Londres, mais lors de ses études à l'AIC (voir l'appendice B, p. 149-150). Par contre, il semble tout de même exagéré de dire que ce dernier a été son professeur comme Fortin lui-même le prétend dans le formulaire qu'il remplit en 1928 pour la Galerie nationale du Canada (voir l'appendice D), puisque ce peintre anglais aurait tout au plus donné « a helpful and encouraging talk to the students » lors de sa visite à l'institution (ANONYME, 1910a, p. 50). Se pourrait-il encore une fois que ce soit une mauvaise interprétation dudit formulaire qui ait poussé les auteurs de ces catalogues à penser que Fortin avait étudié en Angleterre? Nous croyons qu'il s'agit une hypothèse plausible puisque Fortin y écrit à la question sur sa formation : « *Chicago Art Institute with Ed. J. Timmons, A. E. Vanderpoel and Sir Alfred East of London Eng.* » Ils ont ainsi bien pu comprendre que l'aspirant artiste avait fait des études d'une part à Chicago avec Timmons et Vanderpoel et d'autre part avec East de Londres, donc qu'il s'était rendu à Londres.

⁵⁵ Il s'agit de BURGOYNE, 1938 ; INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939, n.p.; MUSÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, 1944, p. 3; EN COLLABORATION, 1945, p. 54; ALBANY INSTITUTE OF HISTORY AND ART, 1946, p. 39. Il est possible que les auteurs de ces catalogues se soient d'ailleurs inspirés de l'ouvrage de Robson pour affirmer une telle chose, parce que, comme lui, aucun ne précise dans quelle école Fortin a été ni sous quel professeur il a étudié. Ajoutons qu'en plus de tous ces catalogues que

de ces catalogues peuvent peut-être faire allusion au voyage de six mois que Fortin a effectué en Europe en 1933-1934, parce qu'ils ont été publiés après 1934 et que le peintre lui-même a déjà parlé de ce séjour européen comme d'un voyage d'études⁵⁶. Mais une chose est certaine, en ne mentionnant jamais les dates de ces déplacements outre-mer, ces documents ont favorisé la présence d'ambiguïtés autour de la formation de l'artiste⁵⁷. Ils ont pu laisser croire que Fortin avait étudié en Europe durant sa jeunesse et, de ce fait, ils ont contribué à le pourvoir d'un statut admirable.

Bref, au cours des années 1930, décennie de l'élargissement de la reconnaissance de Fortin, le discours sur son enfance et les débuts de sa carrière ajoute peu d'éléments à sa légende. La seule nouveauté est cette idée erronée qu'il aurait étudié en France et en Angleterre, mais qu'il aurait préféré revenir au pays pour en peindre les paysages plutôt que de rester en Europe. Cet ajout au discours ne fait que renforcer l'impression que Fortin est attaché de façon particulière à la nature québécoise, qu'il a suivi une formation appréciable le situant dans une lignée d'artistes importants et qu'il est donc destiné à devenir un grand peintre. Ainsi, jusqu'à présent, en ce qui concerne les années de jeunesse et de formation, la légende de Fortin s'est surtout développée autour de la question de ses études, de sa présumée authenticité et d'un lien fort qu'il entretiendrait avec la nature de son pays.

nous avons énumérés un autre pourrait laisser sous-entendre que Fortin a étudié en Europe : celui de l'exposition du collège André-Grasset dans lequel on peut lire que Fortin a fait un voyage en Europe en 1920-1922 (FILION, 1944, p. 8).

⁵⁶ Dans une lettre qu'il écrit à Lorenzo Côté le 1^{er} mai 1934, Fortin déclare en effet : « J'arrive d'un voyage d'études de 6 mois en Europe. » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Lettre envoyée à Lorenzo Côté, 1^{er} mai 1934, P44/A/3.1). Mais s'agissait-il vraiment d'un voyage d'études? Les recherches menées dans le cadre de notre mémoire de même que celles effectuées par l'équipe du MNBAQ n'ont pu préciser l'emploi du temps du peintre lors de ce séjour sur le vieux continent.

⁵⁷ En effet, de nombreux auteurs s'inspirant probablement de ces catalogues ou sinon se fiant à d'autres auteurs qui eux s'en étaient inspirés, ont laissé entendre que Fortin avait étudié dans les années 1910 ou au début des années 1920 en Europe (BARBEAU, 1946, p. 12; BOURGAULT, 1961, p. 7; HARPER, 1962, p. 434; ANONYME, 1962; SARRAZIN, 1967), à Paris (DUMAS, 1948, p. 124; ANONYME, 1963), à Londres (ANONYME, 1948; ANONYME, 1950a; 1950b; 1951) ou à Paris et à Londres (ALLARD, 1944, p. 4; OSTIGUY, 1961, p. 27; HUBBARD, 1963, p. 86; JASMIN, 1963; 1964a, p. 107; 1964b; PAQUET, 1966, p. 9; ROUSSAN, 1982, p. 13; REID, 1988, p. 208).

CHAPITRE II

ENRACINEMENT ET RAMIFICATION DE LA LÉGENDE : LES ANNÉES 1940-1950

À partir des années 1940, on constate un changement dans la perception qu'a la critique de la production de Fortin. Cela fait déjà plus d'une trentaine d'années qu'il présente au public ses œuvres, fruits d'une démarche figurative et dont les thèmes contribuent souvent à l'associer au régionalisme. Or, dans la conjoncture où l'abstraction en vient de plus en plus à incarner la nouvelle avant-garde artistique, la peinture de Fortin sera de moins en moins perçue comme moderne, tel que le remarque Esther Trépanier (2007, p. 65-67). Quant à l'artiste, il ira même jusqu'à s'opposer publiquement à ces nouvelles pratiques abstraites. Il sera en effet signataire en 1944 d'une lettre ouverte publiée dans les journaux dénonçant « l'avalanche de toiles [exposées alors aux salons de l'AAM] qui dénot[ent] l'absence complète des premières notions de l'art de peindre⁵⁸. » On ne s'étonnera donc pas du fait que Fortin soit de plus en plus perçu comme une figure de la tradition.

Dès lors, il fait l'objet de moins de commentaires dans les journaux⁵⁹. Par contre, le nombre de textes à son sujet qui intègrent des données biographiques, lui, augmente considérablement par rapport aux deux décennies précédentes⁶⁰. Cela peut s'expliquer en partie par ce que Trépanier nomme « le début du processus d'historicisation » du peintre (2007, p. 65). Désormais, on le considère moins comme un acteur participant activement aux enjeux et débats du moment en art, mais davantage comme un artiste du passé à qui l'on accorde une place dans l'histoire de la peinture au Québec. Pour Heinich, ce basculement de

⁵⁸ Pour une retranscription de la lettre, voir DYONNET, 1968, p. 89-90.

⁵⁹ Voir à ce sujet TRÉPANIÉ, 2007, p. 66, 97-98.

⁶⁰ Juste en ce qui concerne les débuts de la carrière de l'artiste, nous en avons répertorié une dizaine pour les années 1940 alors que nous n'en avons trouvé que 5 pour les décennies 1920 et 1930 confondues.

l'intérêt médiatique vers l'homme derrière l'artiste et vers l'œuvre en entier plutôt que vers quelques œuvres en particulier correspond au moment où le processus de mise en légende s'accroît.

C'est beaucoup à Louis-A. Lange, directeur de la galerie L'Art français, qu'on doit cette accentuation de la mise en légende. En effet, en 1943, Fortin est pris en charge par ce galeriste qui devient son agent officiel et se met dès lors à vendre ses œuvres, à les exposer et à en faire la promotion (FOISY, 2011, p. 45). C'est ainsi que Lange publiera pas moins de quatre articles sur Fortin en l'espace de trois ans, en plus de réaliser sur lui une causerie à la radio⁶¹. Nous verrons qu'Albert Laberge et Marius Barbeau ont aussi eu un rôle important à jouer dans cette activation de la mise en légende en faisant paraître chacun un ouvrage dans lequel ils ont écrit un chapitre sur l'artiste. Enfin, on dénombre également quelques articles et catalogues d'exposition qui, à la fin des années 1940 et au début des années 1950, donnent des informations sur la jeunesse et le commencement de la carrière de Fortin et, ce faisant, véhiculent certains aspects de son mythe. Toutefois, les auteurs de ces documents, dont la diffusion est plus limitée, n'auront pas le même impact sur la popularisation de la légende du peintre que ceux mentionnés précédemment.

2.1 Louis-A. Lange

Le premier article qu'écrit Louis-A. Lange sur Fortin est publié en avril 1943 dans *L'Action universitaire*, un périodique de l'Université de Montréal (1943a). Il fera paraître le même texte dans *L'Étudiant*, la revue du Séminaire de Joliette, à peine un mois plus tard à l'occasion d'une exposition des œuvres de l'artiste dans cette institution (1943b). Si la causerie à laquelle participe le galeriste à la radio de CKAC en octobre 1943⁶² et l'article qu'il publie en novembre 1945 dans le mensuel *Le Passe-temps* offrent un contenu différent,

⁶¹ LANGE, 1943a; 1943b; 1944; 1945; Montréal, Archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin, Fonds Marc-Aurèle Fortin, « Causerie pour C.K.A.C. le 14 octobre 1943. Le peintre canadien Marc-Aurèle Fortin », 14 octobre 1943, 4 p. Il publiera en outre un catalogue d'exposition en 1946, mais qui ne contient aucune donnée biographique parce qu'il juge que « les nombreuses publications, journaux, revues et catalogues d'exposition, ont suffisamment décrit la carrière de Marc-Aurèle FORTIN, A.R.C.A, pour qu'il soit superflu d'y revenir » (GALERIE L'ART FRANÇAIS, 1946, n.p.).

⁶² Montréal, Archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin, Fonds Marc-Aurèle Fortin, « Causerie pour C.K.A.C. le 14 octobre 1943. Le peintre canadien Marc-Aurèle Fortin », 14 octobre 1943, 4 p. Pour plus de commodité, nous ferons par la suite référence à cette causerie par l'abréviation CKAC, 1943.

ils débutent néanmoins sensiblement de la même façon que ses deux écrits précédents, c'est-à-dire en abordant la formation du peintre et ses idées sur l'art. Ainsi, dans ces quatre interventions médiatiques, Lange tient à peu près le même discours à propos de la jeunesse et des débuts de la carrière de Fortin. Dans le but d'éviter des répétitions, nous axerons notre analyse sur son premier article, celui paru dans *L'Action universitaire* (1943a), duquel découlent les autres. Nous ne ferons référence aux autres textes que lorsque cela sera pertinent, par exemple, si l'un d'entre eux contribue de façon distincte à la mise en légende du peintre. Il faut donc garder en tête que ce que nous affirmons à propos de ce premier article pourrait dans l'ensemble s'appliquer aux trois autres interventions médiatiques du galeriste (LANGE, 1943b; 1945; CKAC, 1943). Enfin, nous terminerons l'analyse de l'apport de Louis-A. Lange au mythe de Fortin par l'examen d'un texte au contenu tout à fait différent qu'il publie en octobre 1944 dans la revue *Saint-Sulpice* du collège André-Grasset à l'occasion de l'exposition des œuvres du peintre dans cette institution.

La narration de Lange au début de l'article qu'il écrit pour *L'Action universitaire* (1943a) se structure autour de plusieurs citations de Fortin que l'auteur emprunte à l'ouvrage de Jean Chauvin. Ces citations sont réutilisées de manière à illustrer et à expliquer le parcours biographique du peintre. Nous retranscrivons ici le début du texte concernant la jeunesse et les premières années de la carrière de Fortin en soulignant, pour plus de clarté, les parties qui proviennent de l'ouvrage de Chauvin :

Né à Ste-Rose, province de Québec, ce peintre canadien débuta à l'École du Plateau à Montréal, avec le professeur Larose, pour ensuite suivre les cours de M. Dyonnet au Monument[-]National.

Après quatre années de travail il se rend à Chicago, à Boston et à New York, où il a eu comme professeurs E.C. Tarbell, Timmons, Vandenpoel [*sic*], Alexander. « *Tous les peintres américains, nous dit-il, s'efforcent de développer un art national, en se rattachant aux impressionnistes, à l'influence des plus grands d'entre eux.* »

Il y travaille pendant six ans pour regagner « son » Ste-Rose où il veut s'appliquer et « *revenir à l'école de la lumière...* », car il ne cesse de répéter à qui veut l'entendre, que « *le peintre doit abandonner l'école de bonne heure. S'il reste trop longtemps sous la coupe d'un maître, ce n'est plus lui qui peint, mais le maître. Il doit se libérer de cette influence pour hâter sa formation et éviter d'adopter le métier d'un autre. Devant la nature on reste soi-même. De plus, le peintre ne doit*

pas s'arrêter à quelques recettes. Il doit toujours être en progrès, à la recherche du mieux. Le véritable artiste ne se tient jamais pour arrivé, il cherche constamment. »

Animé d'un tel état d'esprit il ne pouvait évidemment avoir d'autre désir que celui de revenir dans son Québec pour travailler seul devant la nature. Son rêve, c'est que « *les artistes canadiens, en se mettant à l'école de la lumière, en s'inspirant des scènes rustiques de leur pays, évoluent vers un art profondément national qui reflète le tempérament de la race. Tout comme les Français, c'est dans le paysage que nous devons exceller.* »

Et alors seul devant la nature, Fortin est un de ces artistes qui s'est fait pour ainsi dire lui-même. (1943a, p. 5).

En reprenant ainsi avec très peu d'ajouts les propos de Fortin rapportés dans le livre de Chauvin quinze ans auparavant, il va sans dire que Lange contribue à diffuser les mêmes éléments de la légende que nous avons dégagés plus tôt du chapitre d'*Ateliers : Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*. Fortin est en effet présenté comme un artiste doté d'un talent inné qui n'a pas besoin de l'enseignement de maîtres – bien que ses professeurs soient mentionnés –, mais seulement du contact de la nature de son pays pour créer des œuvres originales et authentiques. En fait, cette image légendaire se voit même ici amplifiée dans chacune de ses composantes.

D'abord, là où les déclarations de Fortin retranscrites par Chauvin suggéraient que l'artiste n'avait eu qu'une brève formation artistique qui ne l'avait pas « corrompu », Lange insiste en plus sur le caractère autonome de son apprentissage. Il écrit, d'une part, en paraphrasant hors contexte le peintre et en détournant ses propos que celui-ci « travaille [dans les écoles américaines] pendant six ans pour regagner “son” Ste-Rose où il veut s'appliquer et “revenir à l'école de la lumière...” »⁶³ (p. 5, nous soulignons). Formulé ainsi, en utilisant le verbe « revenir » qui connote la phrase de l'idée d'un retour en arrière, l'auteur semble insinuer que Fortin a préféré quitter les écoles d'art et se défaire de ses acquis pour retrouver un style inspiré de « l'école de la lumière », c'est-à-dire de la nature. D'autre part, il ajoute plus loin : « Et alors [de retour au Québec] seul devant la nature, Fortin est un de ces artistes *qui s'est fait* pour ainsi dire *lui-même*. » (1943, p. 5, nous soulignons). Ce qui revient à dire qu'il est

⁶³ Les propos de Fortin sont effectivement détournés, car dans le texte original, on peut lire : « Fortin [...] rêve que les artistes canadiens, “en se mettant à l'école de la lumière et du soleil, en s'inspirant des scènes rustiques de leur pays, évoluent vers un art profondément national qui reflète le tempérament de la race.” » (CHAUVIN, 1928, p. 157).

autodidacte. Or ces insinuations sont paradoxales face à l'énumération que fait Lange des différentes institutions d'enseignement et professeurs qu'a fréquentés le peintre. D'ailleurs, l'auteur nomme même deux enseignants de plus que ceux mentionnés par Chauvin⁶⁴. Mais peu importe, car rappelons, comme l'expliquent Kris et Kurz, que ce paradoxe récurrent dans les biographies d'artistes répond d'une part, lorsque qualifié d'autodidacte, au besoin de sublimer l'homme en « héros culturel », et d'autre part, lorsque présenté comme l'élève d'un maître, au besoin « d'ancrer l'œuvre d'un individu dans une lignée dynastique » (1987, p. 46).

Lange n'est pas le premier après Chauvin à avoir mis de l'avant cette caractéristique qui contribue à faire des artistes, des héros culturels. Avant lui, Gérard Morisset a classé le peintre parmi le groupe des « autodidactes » qui, avec les « indépendants » et les « non-conformistes », formaient selon lui les chefs de file de l'École de Montréal après la Première Guerre (1941, p. 141). D'ailleurs, Morisset ira même jusqu'à désigner Fortin comme un « peintre-né »⁶⁵. Cette expression qui peut paraître anodine ne l'est pas du tout, car elle implique que Fortin est né avec une aptitude exceptionnelle pour la peinture de sorte qu'il était destiné à devenir artiste. Si Lange n'est pas le premier à véhiculer cette image d'un Fortin autodidacte, il est par contre le premier à l'avoir autant diffusée. En effet, il transmet aussi cette image dans les articles qu'il fait paraître pour les revues *L'Étudiant* et *Le Passe-temps*⁶⁶.

Dans l'entrevue radiophonique qu'il donne en 1943, le galeriste insiste moins sur cette idée. Il invoque cependant un autre motif récurrent des biographies d'artistes identifié par Kris et Kurz, motif qui est intimement lié à celui de l'autodidaxie : le talent précoce. Il déclare en effet que Fortin « fut remarqué *très jeune*, par le professeur Larose [à] l'École du Plateau »

⁶⁴ Lange ajoute à la liste Larose et Dyonnet. Contrairement à Tarbell et Alexander, les peintres Ludger Larose et Edmond Dyonnet semblent bien avoir enseigné à l'artiste respectivement à l'École du Plateau – institution alors officiellement connue sous le nom de l'Académie commerciale catholique de Montréal (ACCM) – et au Conseil des arts et manufactures du Québec. Voir à ce sujet la chronologie en annexe (appendice B, p. 145-146). Mentionnons par ailleurs que d'autres auteurs avant Lange avaient déjà rapporté la formation acquise par le peintre au Conseil des arts et manufactures (GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1938, p. 14; 1939, p. 8), à l'ACCM (ANONYME, 1928, p. 1) ou aux deux endroits (BURGOYNE, 1938, p. 19).

⁶⁵ En effet, alors qu'il parle d'Alfred Pelland, Morisset affirme : « Comme Fortin, [il] est un peintre-né. » (1941, p. 143).

⁶⁶ Il fait effectivement dans ces deux articles la même déclaration : « [...] seul devant la nature, Fortin est un de ces artistes qui s'est fait pour ainsi dire lui-même. » (LANGE, 1943b, p. 2; 1945, p. 19).

(CKAC, 1943, p. 1, nous soulignons). Ainsi, Lange montre que le talent du peintre est d'autant plus génial qu'il n'est pas le résultat d'études, car jeune, on avait déjà remarqué que Fortin était doué pour les arts⁶⁷.

Un second aspect de la légende de l'artiste évoqué auparavant dans l'ouvrage de Jean Chauvin, qui se voit amplifié par Lange dans son article de *L'Action universitaire* (1943a), est cette idée que le peintre est un génie solitaire en communion constante avec la nature. Effectivement, cette idée se trouvait déjà en germe dans le « on reste soi-même devant la nature » proclamé par Fortin et rapporté par Chauvin (1928, p. 158). Bien qu'elle soit davantage associée au reste de sa carrière, l'image du paysagiste constamment isolé dans la campagne québécoise est inscrite par Lange dès les débuts de Fortin en tant que peintre. En répétant à deux reprises que l'artiste, à son retour des États-Unis, souhaitait se retrouver « seul devant la nature » (1943a, p. 5), le galeriste parvient à convaincre le lecteur que Fortin a été privé de toute influence, parce qu'il s'est rapidement éloigné des autres peintres et a ainsi pu créer une peinture authentiquement sienne. Pourtant, contrairement à ce qui est affirmé par l'auteur, Fortin s'est installé en ville, et non à la campagne, après ses études à Chicago⁶⁸. On sait également qu'au début des années 1910, il n'était pas complètement à l'écart des autres acteurs du milieu culturel montréalais puisqu'il a fréquenté L'Arche, grenier de la rue Notre-Dame où se réunissaient des artistes, des musiciens, des poètes, des gens de théâtre et autres bohèmes⁶⁹. C'est peut-être à cet endroit ou dans un autre atelier qu'il a par exemple côtoyé les peintres Onésime-Aimé Léger et Paul Copson⁷⁰. Et même en concédant que Fortin n'était probablement pas la personne la plus à l'aise en société ou la plus sociable, et par conséquent qu'il a peut-être moins fréquenté ses pairs que d'autres ont pu le faire, on sait qu'il se rendait dans les bibliothèques et lisait des livres ainsi que des

⁶⁷ Comme l'explique Nathalie Heinich, la précocité « va de pair avec le thème de l'autodidaxie : l'une et l'autre convergeant dans le motif du don, qui implique à la fois la quasi-superfluité de tout apprentissage et l'immédiateté des manifestations du talent » (1991, p. 112).

⁶⁸ En témoignent les ouvrages de McMann où sont listées les adresses des artistes lors de leur participation aux Salons du printemps à l'AAM (McMANN, 1988, p. 129-130) et aux expositions de l'Académie royale des arts du Canada (McMANN, 1981, p. 131). En 1916 seulement, l'artiste indique Sainte-Rose comme lieu de résidence. Pour plus de précision, voir la chronologie en annexe (appendice B, p. 156).

⁶⁹ Au sujet de L'Arche, on consultera l'ouvrage de Richard Foisy *L'Arche : Un atelier d'artistes dans le Vieux-Montréal* (2009).

⁷⁰ À ce propos, lire la note 264 de la chronologie en annexe (appendice B, p. 151).

revues d'art, ce qui vient encore contrecarrer cette image du génie solitaire qui ne doit l'originalité de son œuvre qu'à son talent inné et son lien avec la nature⁷¹.

Lors de la causerie à laquelle il participe à la radio de CKAC en 1943, Lange n'insistera pas, comme il l'avait fait dans ses articles, sur l'isolement du peintre dans la nature à son retour des États-Unis. Néanmoins, son discours véhicule tout de même cette image d'un artiste génial, parce qu'à deux reprises, il y réduit l'influence qu'ont pu avoir d'autres peintres sur lui. Il soutient d'abord que Fortin « est si personnel que rien ni personne n'a pu déteindre sur lui. » (CKAC, 1943, p. 1) et poursuit un peu plus loin en affirmant que « Fortin a étudié les techniques de différents grands peintres mais il a su créer [*sic*] à sa guise son métier à lui, [...] il a de la patte » (p. 2; nous soulignons). Rappelons qu'en minimisant ainsi les influences subies par l'artiste, Lange vient garantir l'authenticité de sa démarche.

Enfin, nous avons identifié un dernier aspect du mythe de Fortin dans le texte que Lange publie pour *L'Action universitaire* (1943a), un aspect que nous avons aussi décelé dans les déclarations du peintre rapportées par Jean Chauvin, mais que le galeriste, lui, met encore plus en évidence. Il s'agit de l'idée que la peinture de Fortin est authentiquement nationale, ou, autrement dit, qu'elle est un pur produit québécois. D'abord, Lange réduit, comme nous l'avons déjà démontré, l'importance des études que le paysagiste a réalisées aux États-Unis et met plutôt l'accent sur le caractère autodidacte de sa formation. De plus, il laisse entendre, et ce, de façon beaucoup plus évidente que ne le faisait l'artiste lui-même dans ses déclarations, que c'est grâce au contact avec la nature *québécoise* que le peintre a pu compléter cette formation et trouver sa propre voie. Non seulement Lange retranscrit-il la citation de Fortin dans laquelle il déclare que, pour rester authentique, un aspirant artiste doit rapidement quitter l'école et se retrouver le plus vite auprès de la nature, mais, en outre, le marchand prétend qu'avec cette idée en tête Fortin « ne pouvait évidemment avoir d'autre désir que celui de revenir dans son *Québec* pour travailler seul devant la nature [...où il] s'est fait pour

⁷¹ Selon Guy Robert, « durant l'hiver, pendant ses moments libres, Fortin aime se réfugier dans les bibliothèques. À la Bibliothèque municipale de Montréal, à la Bibliothèque Saint-Sulpice et à l'Institut Fraser, il feuillette des livres et des revues d'art, en échappant au froid mordant. » (1982, p. 183). Les nombreuses copies qu'a réalisées le peintre d'après les œuvres d'autres artistes illustrées dans des revues ou des livres d'art viennent confirmer cette affirmation ou à tout le moins le fait qu'il consultait de telles publications (voir l'appendice E en annexe pour quelques exemples d'œuvres de Fortin inspirées ou copiées de celles d'autres artistes avec leur source). Le périodique *International Studio* est l'un de ceux qu'il semble avoir le plus lu dans les années 1910.

ainsi dire lui-même » (p. 5, nous soulignons)⁷². De plus, l'auteur rappelle souvent les origines ou la nationalité de Fortin comme pour réaffirmer l'attachement de celui-ci envers son pays. En fait, Lange frôle même le pléonasme au tout début de son texte en écrivant : « Né à *Sainte-Rose*, province de *Québec*, ce peintre *canadien* débuta à l'École du Plateau [...] » (1943a, p. 5, nous soulignons)⁷³. Et, comme pour s'assurer que cette idée d'attachement avait bien été transmise, le marchand classe en plus dans le registre du possessif le lien du peintre avec le village de Sainte-Rose et la province du Québec en utilisant le qualificatif « son » devant le nom de ces lieux, comme en témoignent les deux extraits suivants : « Il y travaille [aux États-Unis] six ans pour regagner "*son*" Sainte-Rose »; « [...] il ne pouvait évidemment avoir d'autre désir que celui de revenir dans *son* Québec » (nous soulignons)⁷⁴. Tout cela a pour effet de diffuser l'idée que Fortin est un artiste réellement fidèle à son pays, dont les œuvres prennent racine dans la terre qui l'a vu naître, ce qui est essentiel pour faire accéder Fortin au statut de héros de la nation.

Terminons notre analyse de la contribution de Lange à la mise en légende de Fortin en examinant le texte que ce galeriste publie en 1944 dans la revue *Saint-Sulpice* à l'occasion de l'*Exposition d'art canadien* présentée au collègue André-Grasset, exposition dans laquelle figurait une « Rétrospective Fortin ». Comme nous l'avons déjà mentionné, ce texte se distingue de ceux sur lesquels nous venons de nous pencher. Seul un court passage concernant la formation du peintre est pertinent pour nous et il est situé en plein milieu de l'article. Si l'auteur ne reprend pas telles quelles les déclarations de l'artiste que rapportait Chauvin en 1928, ce qu'il écrit en est tout de même largement inspiré :

Il ne suffirait pas, pour expliquer son art, de dire qu'il [Fortin] est passé par l'[É]cole du Plateau avec le professeur Larose. Par le Monument[-]National avec le professeur

⁷² Lors de la causerie à laquelle il participe à la radio (CKAC, 1943, p. 2), Lange n'insiste pas autant sur le rôle qu'a joué la nature *québécoise* dans le cheminement artistique du peintre. Il ne fait que paraphraser Fortin selon qui il est préférable qu'un jeune artiste quitte tôt l'école pour se retrouver dans la nature où il préservera son authenticité. Le marchand ne précise pas, comme dans ses autres textes, que c'est ce qu'a fait Fortin, qu'il s'est vite rapproché de la nature québécoise où il s'est formé lui-même. Néanmoins, tout cela est sous-entendu dans les propos du peintre, comme ce l'était aussi dans le texte de Jean Chauvin.

⁷³ À la radio, l'intervention de Lange débute différemment, mais insiste tout autant, sinon plus, sur les origines locales du peintre : « *Canadien* il [Fortin] l'est à 100%. Né ici à *S[ain]te[-]Rose*, [à] quelques milles de *Montréal*, il fut remarqué très jeune par le professeur Larose [...] » (CKAC, 1943, p. 1, nous soulignons). Seul l'article que le galeriste publie en 1945 pour la revue *Le Passe-temps* ne commence pas en répétant autant d'où provient l'artiste.

⁷⁴ Dans son article de 1945, il utilise les mêmes formulations « "*son*" Sainte-Rose » et « son Québec » (p. 19).

Dyonnet, par Boston, Chicago et New-York [*sic*], avec des maîtres tels que Tarbell, Timmons, Vanderpoel, Alexander, etc. Pour le comprendre, il faut faire compter des années de labeur personnel, parfois dans des conditions matérielles très pénibles, pendant lesquelles rien n'a pu le détourner de son but.

Ce but quel était-il? Se libérer de toute influence d'école et travailler seul devant la nature en essayant continuellement de se retrouver lui-même. (LANGE, 1944, p. 5).

Lange reprend du texte de Jean Chauvin ce qui est relatif à la formation de l'artiste, y compris les ajouts erronés (études à New York et Boston auprès de Tarbell et Alexander). On note également que, dans les deux dernières lignes, Lange paraphrase certaines déclarations de Fortin rapportées par Chauvin. L'auteur a en fait reformulé le conseil donné par le peintre aux jeunes artistes au sujet de la formation artistique⁷⁵, de manière à ce qu'il apparaisse désormais comme l'objectif vers lequel aurait tendu Fortin en pratiquant son art. Ce faisant, le galeriste diminue, comme il le faisait aussi dans ses autres textes, l'importance de la formation du peintre et fait plutôt valoir l'authenticité de sa production. Il va sans dire que si le but de Fortin était de « [s]e libérer de toute influence d'école et travailler seul devant la nature en essayant continuellement de se retrouver lui-même » (LANGE, 1944, p. 5), il ne devait pas accorder beaucoup de valeur à ses études. Au contraire, il devait plutôt tenter de se détacher de ce qu'il avait appris lors de celles-ci pour trouver sa propre voie et préserver son authenticité⁷⁶. D'ailleurs, Lange minimisait déjà l'impact de l'apprentissage de Fortin auprès de ses différents professeurs au début de l'extrait que nous avons retranscrit en affirmant que cette formation « ne suffi[t] pas [...] pour expliquer son art ». L'image que véhicule ici le galeriste est donc encore celle d'un Fortin authentique, qui n'a pas eu besoin de l'enseignement de ses maîtres pour devenir l'artiste génial qu'il est devenu.

Ce que Lange ajoute vraiment de nouveau par rapport aux textes de Chauvin et à ses autres publications, c'est la notion de labeur personnel et de sacrifice. Il prétend en effet que « [p]our [...] comprendre [l'art de Fortin], il faut faire compter des années de labeur personnel, parfois dans des conditions matérielles très pénibles, pendant lesquelles rien n'a pu

⁷⁵ « L'élève doit abandonner l'école de bonne heure. S'il reste trop longtemps sous la coupe d'un maître, ce n'est plus lui qui peint, mais le maître. Il doit se libérer de son influence pour hâter sa formation. On adopte le métier d'un autre, mais on reste soi-même devant la nature. » (Fortin cité dans CHAUVIN, 1928, p. 158).

⁷⁶ Ce que Fortin aurait au demeurant réussi selon l'auteur. Effectivement, Lange déclare à la fin de son article : « Marc-Aurèle Fortin a su travailler, il a su se trouver, il a su s'exprimer lui-même, sans qu'aucune des influences qu'il a subies n'aient pu s'imposer au point de l'étouffer [...]. » (1944, p. 5).

le détourner de son but » (1944, p. 5). Lange insiste par ailleurs à maintes reprises dans le reste de son article sur l'idée que tout au long de sa carrière l'artiste s'est imposé ce constant labeur. On y retrouve tout un champ lexical lié à l'idée du travail. Le galeriste utilise constamment ce mot « travail » qu'il remplace parfois par lutte, effort, labeur ou tension. De plus, ces termes sont fréquemment mis en relief par des adjectifs ou des adverbes tels que « continu », « beaucoup », « tout entier ». Selon Nathalie Heinich, la consécration au travail constitue un des traits caractéristiques de la vocation qui, elle, est une des conditions nécessaires à la célébration de l'excellence artistique depuis la modernité (HEINICH, 1991, p. 66, 82). Comme elle l'explique dans un autre ouvrage, la vocation implique souvent l'acharnement au travail, parce que « le propre de toute vocation est de se présenter au sujet sous la forme non pas d'un labeur imposé, mais d'un plaisir ou, du moins, d'un besoin qu'il faut satisfaire » (HEINICH, 2005, p. 87). Dans son texte, Lange ne met pas tant de l'avant cet aspect plaisant du labeur, quoiqu'il écrive tout de même que, pour Fortin, la joie de créer est supérieure aux autres plaisirs qu'une vie plus oisive aurait pu lui procurer et dont il a dû faire le sacrifice⁷⁷. Le galeriste revient plutôt constamment sur les efforts et la peine que l'artiste s'est donnée pour créer son œuvre. Peut-être est-ce pour faire paraître l'accomplissement de Fortin d'autant plus grand qu'il implique cet important sacrifice pour le commun des mortels qu'est le travail continu. Soulignons par ailleurs que cette notion de sacrifice est aussi une des caractéristiques de l'excellence artistique dans ce qu'Heinich nomme le régime vocationnel⁷⁸.

Cela dit, il est pertinent de préciser que la revue *Saint-Sulpice* pour laquelle Lange rédige son article est en fait un périodique imprimé par le collège André-Grasset, institution catholique dirigée par les prêtres de Saint-Sulpice, qui est destiné à un lectorat étudiant. Cela peut donc aussi expliquer l'accent mis sur l'idée de labeur et de sacrifice. Quoi de plus naturel dans un périodique d'une institution scolaire catholique que de prêcher des valeurs comme celle du travail et du renoncement aux plaisirs immédiats et matériels?

⁷⁷ « Fortin a acquis son art par son travail intellectuel, par son travail manuel, sacrifiant beaucoup des joies humaines les plus légitimes pour la joie qu'il juge supérieure de la création artistique » (LANGE, 1944, p. 5).

⁷⁸ Heinich explique : « Ce renoncement au monde, indissociable de la compulsion à créer [ou autrement dit, de l'acharnement au travail], fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l'intensité de ses souffrances, conformément à la figure du saint. » (2005, p. 91).

Pour conclure au sujet de Lange, nous pouvons dire qu'en s'inspirant largement des propos de Fortin cités dans les textes de Chauvin, il a surtout contribué à nourrir des aspects de la légende du peintre qui existaient déjà. En développant plus en profondeur ces différentes facettes du mythe, il leur a permis de s'enraciner davantage dans l'imaginaire collectif. Fortin sera désormais de plus en plus perçu comme un autodidacte, qui a su se préserver des influences extérieures en s'isolant dans la nature, mais pas n'importe laquelle, celle de son pays, pour laquelle il manifeste un attachement particulier. En outre, dans ses textes, Lange laisse aussi poindre de nouveaux thèmes de la légende de Fortin soit la manifestation précoce de son talent ainsi que la pratique de son art en tant que vocation, ce qui se traduit par la consécration au travail et le sacrifice.

Ajoutons qu'il n'est pas étonnant de voir un marchand prendre part à la mise en légende de l'artiste qu'il représente. Cela ne peut être que bénéfique commercialement⁷⁹. En fait, pour un galeriste francophone d'Outremont, cette légende devait être d'autant plus profitable pour ses ventes auprès des Canadiens français qu'elle était imprégnée de l'idéologie nationaliste. D'ailleurs, n'y aurait-il pas un parallèle à faire entre l'image d'un Fortin retranché dans la nature et préservé des influences extérieures – y compris celles qu'il aurait pu subir aux États-Unis – et l'image du peuple québécois retranché dans son terroir pour préserver sa culture?

2.2 Albert Laberge

Dans les années 1910 et 1920, Albert Laberge avait soutenu l'art de Fortin par ses articles, parus surtout dans *La Presse*, dans lesquels il commentait favorablement ses tableaux. En 1945, ce critique publie *Journalistes, écrivains et artistes*, un ouvrage dans lequel il rend hommage à différents auteurs et artistes qu'il a connus ou admirés (BRUNET, 1969, p. 26). Il

⁷⁹ En effet, voici l'explication que donne Charles G. Salas au sujet de l'importance du rôle du collectionneur et du marchand dans le développement d'une histoire de l'art en tant que célébration des héros et donc axée surtout sur les biographies des artistes : « Colin Eisler observes that "the image maker is among the most powerful symbols of the freedom of the self" and that "the unique power of the creative self is seldom lost upon men and women eager to 'improve' their social station." Hence the collector's interest in being identified with the artist. "What you own is who you are," adds Eisler. "If shrewdly chosen, your collection appreciates commercially as you do, socially." The dealer puts a premium on seeing a life in the work – for purposes of attribution and valuation – and seeing a heroic life there can pay off handsomely. » (SALAS, 2007, p. 9-10).

consacre un chapitre de son livre à Fortin. Ce texte est d'une grande importance en ce qui a trait à la mise en légende du paysagiste. En effet, en plus de présenter les grands thèmes de son œuvre et de rapporter les idées du peintre sur l'art, Laberge dresse dans ce chapitre un portrait de Fortin, décrit sa personnalité, donne sur lui quelques informations biographiques, mais surtout, raconte de nombreuses anecdotes à son sujet. Selon Kris et Kurz (1987, p. 32-34), l'anecdote, en tant que procédé littéraire, est propice à véhiculer une image idéalisée d'un artiste. Toutefois, c'est surtout par rapport au peintre mature que la légende de Fortin se voit ici développée. Par exemple, le portrait que brosse Laberge de Fortin et les anecdotes qu'il rapporte sur lui rendent très bien cette image d'un artiste bohème, aux habitudes excentriques, de même que celle d'un peintre entièrement voué à son art. En effet, dans ce texte, l'auteur se penche avant tout sur l'homme et sa carrière à partir des années 1930. Les rares informations qu'il donne au sujet de l'époque précédant le milieu des années 1920 sont souvent peu précises, voire erronées. Examinons tout de même ce qu'il écrit à ce propos pour cerner ensuite en quoi l'ouvrage de ce critique a pu alimenter la légende.

Laberge commence son chapitre en affirmant que si Fortin a pu se placer « au premier rang des peintres canadiens » et devenir un « maître incontesté de la peinture en ce pays », c'est parce qu'en plus d'avoir du talent, il a fait preuve de patience, il a persévéré année après année et s'est acharné au travail pour toujours se perfectionner (1945, p. 173). C'est donc à la lumière de cette idée d'une amélioration constante qu'il faut lire ce qu'écrit ensuite l'auteur :

Il figura pour la première fois au Salon du printemps de l'Art Association en 1898 ou 1899 alors qu'il exposa deux petites toiles, deux paysages des plaines de l'Ouest où il avait passé quelque temps chez un de ses frères. Bien qu'elles fussent très passables, ces études étaient loin de laisser prévoir quel grand artiste leur auteur deviendrait plus tard. Depuis ce temps, c'est-à-dire depuis quarante-cinq ans au moins, Fortin n'a cessé de peindre et de progresser. (p. 173).

D'abord, corrigeons les erreurs de dates. Fortin expose initialement à l'AAM en 1910 lors de l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada et ce n'est qu'au début de l'année suivante qu'il participe pour la première fois au Salon du printemps (McMANN, 1981, p. 131; 1988, p. 129). De même, c'est beaucoup plus tard qu'il se rend en Alberta, soit durant

l'été 1907⁸⁰. Ces inexactitudes biographiques sont peut-être dues à une méprise de la part de Laberge quant à la date de naissance de l'artiste. Se pourrait-il en effet qu'il ait cru Fortin plus vieux et qu'il ait pour cela déplacé dans le temps les événements liés à sa jeunesse et à ses débuts comme peintre? Quoi qu'il en soit, pour quiconque lit cet extrait sachant que Fortin est né en 1888, même si selon les dires de l'auteur ses tableaux n'étaient pas encore des chefs-d'œuvre, l'idée que deux d'entre eux aient été choisis pour être exposés dès 1898 au Salon du printemps – alors qu'il n'avait que 10 ans – implique que Fortin était un jeune prodige⁸¹. Et sa production ultérieure paraît dans ce cas d'autant plus exceptionnelle que le peintre n'aurait par la suite « cessé de peindre et de progresser » (LABERGE, 1945, p. 173). Cependant, la mise en légende se produit dans cette situation seulement, puisque si l'on ne connaît pas la date de naissance de Fortin, on ne peut savoir que cette participation au Salon du printemps est précoce, et de façon analogue, si l'on connaît suffisamment la carrière du peintre, on sait que ces dates sont incohérentes.

Par ailleurs, on retrouve un autre passage du texte qui présente l'artiste comme faisant déjà preuve d'un certain talent alors qu'il est encore jeune. Il est lié à la description que donne Laberge du film d'animation que Fortin projette de réaliser⁸². Il explique que le sujet de son film est « tiré d'une de ses compositions littéraires qui avait été classée première sur quarante-cinq essais alors qu'il était au collège [de] Saint-Laurent » (p. 180). Si toutefois il n'est pas question de peinture dans cet extrait, la mention de ce succès scolaire contribue tout de même à donner l'impression que Fortin était destiné à exceller et à se démarquer des autres. Comme le disent Kris et Kurz, « [t]out ce qui a [...] trait à l'enfance de quiconque ayant droit à une biographie est lié, plus ou moins directement, à la sphère de son accomplissement ultérieur » (1987, p. 39).

Mis à part ces quelques passages, concernant spécifiquement la jeunesse du peintre, l'auteur ne fournit que les informations suivantes : « Fils du juge Fortin, Marc-Aurèle a été élevé à Sainte-Rose et a reçu son instruction au collège [de] Saint-Laurent. Il est parti à seize ans de

⁸⁰ Consulter, au sujet du séjour de Fortin en Alberta, la chronologie en annexe (appendice B, p. 147-148).

⁸¹ Rappelons que le motif du talent précoce est un de ceux les plus répandus dans les biographies de grands artistes analysées par Kris et Kurz (1987, p. 55).

⁸² Ce projet ne verra jamais le jour, bien qu'en 1953, avec l'héritage qu'il reçut suite au décès de sa mère, Fortin ait commandé à une firme d'architecte des plans pour la construction d'un studio d'animation. Malheureusement, l'argent de l'héritage semble étrangement s'être vite envolé (BUISSON, 1995, p. 71-72).

la maison paternelle et a toujours gagné sa vie depuis. » (p. 180). Ces données biographiques, quoiqu'incomplètes, ont au moins le mérite d'être justes dans ce cas-ci⁸³. Elles n'offriraient pas en soi une image idéalisée de l'artiste, si ce n'était de cette phrase qu'il ajoute : « *Jamais* il n'a gaspillé les dons que la nature lui a départis et il a créé une œuvre dont il peut être fier. » (p. 180, nous soulignons). Laberge y laisse poindre ce thème déjà évoqué lors de notre analyse de l'un des textes de Louis-A. Lange, soit celui d'une vie vouée complètement à l'art. En effet, si par « gaspiller ses dons », Laberge entend ne pas créer, « ne jamais les gaspiller » signifierait que dès qu'il a quitté la maison de son père, Fortin s'est toujours entièrement consacré à sa peinture. Il se serait donc acharné au travail, d'où l'idée de la vocation (mais aussi de la progression). D'ailleurs, quelques pages auparavant, l'auteur avait bien insisté sur cette idée de vocation, mais en faisant par contre référence au Fortin adulte⁸⁴. Si telle est l'image que le critique veut projeter de Fortin, il faut savoir que pour la période qui nous intéresse, le peintre n'a pas toujours voué tout son temps à son art. Durant plus de dix ans, il a occupé un emploi aux Postes à temps plein⁸⁵. Et à ce sujet, n'était-ce pas Laberge lui-même qui, dans une critique rédigée pour le Salon du printemps de 1915, après avoir indiqué que les envois de Fortin étaient parmi les meilleurs, quoique de petit format, déclarait qu'« [i]l ne faudrait à M. Fortin qu'un peu d'encouragement et de loisir pour produire des œuvres qui le mettraient au premier rang » (1915a, nous soulignons), comme s'il savait que Fortin n'avait pas « le loisir » de pouvoir peindre à temps plein.

⁸³ Fortin a bel et bien étudié au collège de Saint-Laurent durant l'année scolaire 1905-1906. Par contre, ni sa formation à l'ACCM, ni celle au Monument-National n'ont été mentionnées. Il semble par ailleurs vrai de dire qu'à 16 ans il a quitté le foyer familial. Il aurait d'abord vécu avec sa famille à Sainte-Rose jusqu'à l'automne 1901. À cette date, son père, Thomas Fortin, a vendu sa maison pour venir s'installer avec sa femme et ses enfants à Montréal sur l'avenue du Parc. Tout au long de ses études à l'ACCM, le futur peintre aurait ainsi habité chez ses parents. Et c'est au plus tard en janvier 1905, mais pas avant la fin de l'année scolaire 1903-1904, soit alors qu'il a 16 ans, que Fortin quitte sa famille pour aller travailler chez un cultivateur à Sainte-Thérèse. Il sera ensuite pensionnaire au collège de Saint-Laurent. Par conséquent, à moins qu'il ne soit retourné habiter avec ses parents entre l'été 1906 et l'été 1907 – période durant laquelle nous n'avons pu retrouver la trace de Fortin –, il semble effectivement avoir quitté le foyer familial à 16 ans (pour des précisions sur les dates et les sources de ces informations, consulter la chronologie en annexe (appendice B, p. 145-147)).

⁸⁴ Laberge déclare en effet : « Fortin a voué sa vie à la peinture. C'est chez lui une impérieuse vocation. Il est absorbé tout entier par son art. Il aime la peinture, uniquement la peinture. Tout le reste lui est étranger. Les livres, la musique, la sculpture ne l'intéressent guère. Il ne cherche pas à se faire des amis et il s'efforce d'oublier sa famille. [...] C'est un homme simple, de goûts simples, mais c'est un artiste, un grand artiste. Toutes ses ferveurs, tous ses enthousiasmes, il les reporte sur la peinture. » (p. 174). C'est donc avec cette idée en tête qu'on lit par la suite que « jamais [Fortin] n'a gaspillé ses dons » (p. 180).

⁸⁵ Il a travaillé pendant deux ans aux Postes en Alberta, et pendant neuf ans aux Postes à Montréal (voir la chronologie en annexe, appendice B, p. 147-148, 151, 159).

Enfin, mentionnons un dernier passage de l'ouvrage de Laberge qui contribue à donner au lecteur une image idéalisée du peintre et participe donc à sa mise en légende. Le critique affirme d'abord que Fortin a su créer une œuvre qu'il qualifie d'« originale » et de « sincère » et « dont le goût n'a pas été faussé, détraqué par la peinture fantaisiste qu'on tente de nous imposer aujourd'hui »⁸⁶, autrement dit une œuvre qui ne s'est pas laissé corrompre par les modes ou les influences extérieures (p. 174). Ensuite, il poursuit en déclarant : « Depuis qu'il manie les pinceaux et qu'il mélange les couleurs, Fortin s'est appliqué à traduire fidèlement la nature, à rendre la magie de son coloris, à exprimer l'émotion qu'il ressent en la contemplant. » (p. 174). Laberge vient donc expliquer l'authenticité de la pratique de Fortin en identifiant déjà dans ses premières expériences en peinture l'origine de la démarche qu'il remarque encore chez lui à l'époque où il écrit son livre. En effet, si cette démarche – qui est d'autant plus personnelle qu'elle est centrée sur les émotions ressenties par l'artiste devant le paysage observé – n'a pas changé « depuis qu'il manie les pinceaux », c'est qu'il a su rester fidèle à lui-même. Ajoutons par ailleurs que cette authenticité du peintre, qui rappelons-le, garantit son excellence, est réaffirmée aussi dans ce texte par le simple fait qu'aucune formation artistique n'y est mentionnée. Certes, il est question d'études au collège de Saint-Laurent, mais jamais à proprement parler de cours d'art. Dans ce type d'article d'une longueur assez importante, il aurait été tout naturel d'aborder cette formation, et ainsi, en l'omettant, c'est encore l'image du Fortin autodidacte qui est mise de l'avant.

Si ce texte propage davantage les aspects de la légende de Fortin associés à l'artiste mature, et que seuls quelques extraits sont liés à sa jeunesse ou au commencement de sa carrière, il n'en demeure pas moins que les propos qu'y tient l'auteur sur cette première partie de la vie du peintre véhiculent une représentation bien souvent magnifiée de Fortin. On y découvre un peintre qui semble toujours s'être entièrement consacré à son art et dont l'authenticité est assurée par une démarche inchangée depuis les débuts de sa carrière. À cela s'ajoute aussi l'idée que Fortin fit preuve d'un talent précoce et donc qu'il était destiné à accomplir de grandes œuvres. Cette dernière facette de la légende du peintre sera exploitée beaucoup plus en profondeur par d'autres auteurs plus tard et surtout par ceux qui publieront des biographies.

⁸⁶ Laberge fait probablement référence ici à la peinture plus abstraite.

2.3 Marius Barbeau

En 1946, l'anthropologue, ethnologue et folkloriste Marius Barbeau publie l'ouvrage *Painters of Quebec* dans lequel il décrit la carrière, la personnalité et l'art de huit peintres ayant façonné « the short history of modern painting in Quebec » (p. 11). Le contenu du livre dérive en fait de la narration qu'avait écrite Barbeau pour le film *Sept peintres du Québec* réalisé et produit par Graham McInnes en 1944 pour l'Office national du film du Canada⁸⁷. Après Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin est le troisième artiste sur lequel se penche Barbeau dans ce livre. Mais avant d'examiner plus en profondeur le texte, donnons encore quelques renseignements au sujet de son auteur.

La carrière de Marius Barbeau s'est amorcée au début du siècle dernier soit à l'époque où, comme de nombreux autres pays, le Canada tentait de définir son identité spécifique en fondant celle-ci sur des bases historiques et intellectuelles, mais aussi populaires. Par son travail d'anthropologue et d'ethnologue, Barbeau a grandement contribué à mettre au jour et à diffuser les fondements populaires de cette identité nationale en étudiant et en écrivant sur les cultures ancestrales du pays, celles des Autochtones et des Canadiens français. En effet, il s'est beaucoup dédié à l'identification et à la mise en valeur des traditions, des coutumes et des productions artistiques des Autochtones et des Canadiens français, de sorte que les cultures de ces minorités en sont venues à être considérées comme ce « vieux fonds historique des savoirs et des coutumes populaires qui fondent la personnalité de la nation, lui donne son caractère distinct » (SICOTTE, 2006, p. 29). L'une des intentions premières du travail de Barbeau était de préserver les divers aspects de l'héritage légué par ces deux peuples fondateurs, car il croyait cet héritage menacé par les changements politiques, culturels et économiques ainsi que par l'indifférence et l'hostilité d'une élite européenne et colonisée (HILL, 1995, p. 177). Tout en encourageant la perpétuation des traditions ancestrales, il considérait par ailleurs qu'elles pouvaient constituer une source féconde pour

⁸⁷ Dans son ouvrage *Painters of Quebec*, en plus des sept peintres dont il était question dans le film de McInnes (Suzor-Coté, Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin, Jean-Paul Lemieux, Alfred Pellan, Henri Masson, André Biéler), Barbeau consacre aussi une section à Adrien Hébert.

la revitalisation d'une expression artistique nationale contemporaine⁸⁸. C'est qu'il jugeait que ces traditions étaient authentiques, parce qu'enracinées dans la terre du pays et influencées par son environnement⁸⁹, qualités qu'il recherchait d'ailleurs aussi dans l'art de son temps⁹⁰. Et c'est en regard de cette préférence pour un art national ancré dans la terre du pays et inspiré par ses traditions ancestrales qu'on doit lire *Painters of Quebec* de Barbeau.

Revenons donc à cet ouvrage et à la section que l'anthropologue dédie à Marc-Aurèle Fortin. Une bonne partie de celle-ci concerne la jeunesse et les débuts de la carrière du peintre. Barbeau y met en évidence plusieurs aspects de sa légende. Examinons de plus près le texte pour voir comment il s'y prend. L'auteur commence ainsi : « *Fortin belonged to the same village as Clarence Gagnon, Ste. Rose, and must also have experienced in his youth the influence of Hébert and Julien, forerunners whose work reflected familiar backgrounds.* » (1946, p. 11). Si l'image idéalisée d'un artiste génial implique ordinairement qu'il soit à ce point original qu'on ne puisse lui attribuer d'influence, cette citation n'offrirait pas dans ce cas une représentation idéalisée de Fortin. Or, l'auteur précise que cette influence ne se serait exercée que durant sa jeunesse (« *in his youth* »), ce qui ne réduit donc en rien l'authenticité et l'originalité du peintre adulte. Par ailleurs, rattacher Fortin à ces figures éminentes de l'art canadien que sont Clarence Gagnon, Louis-Philippe Hébert et Henri Julien favorise l'impression chez le lecteur qu'il est un grand peintre, parce que ce faisant, Barbeau lui accorde une place dans l'histoire de l'art, et non la moindre : une place qui découle de celle de ces artistes renommés. Comme l'explique Heinich, « tout peintre comparé à des maîtres

⁸⁸ Barbeau déclare en effet : « *As original and suggestive as the folk document is, it is not for the exclusive use of the scholar and historian. From an artist's point of view, it is eminently suited to academic pursuit. The great European masters have constantly drawn from the popular sources of their country. Why shouldn't their Canadian disciples be inspired by their example?* » (Barbeau cité dans HILL, 1995, p. 178).

⁸⁹ En témoignent les propos suivants qu'il tient au sujet des sculptures sur bois de Louis Jobin : « *In many of the figures there is a certain rude vigour that is in harmony with the early architecture. They both grow out of the soil. We do not feel this with the early painting. The painters studied in Europe and kept on doing as they were taught with no interest in their environment.* » (Barbeau cité dans HILL, 1995, p. 178, nous soulignons).

⁹⁰ On n'a qu'à penser aux nombreuses expositions qu'il a organisées et qui rassemblaient des productions artistiques plus traditionnelles avec le travail d'artistes plus modernes. Ces derniers artistes manifestaient tous des préoccupations « nationales » et leur art s'inspirait tous des traditions des peuples fondateurs ou sinon des paysages du Canada. À titre d'exemple, mentionnons l'*Exhibition of the Group of Seven and Art in French Canada* qui juxtaposait à l'Art Gallery of Toronto en mai 1926 des œuvres du Groupe des Sept, de Maurice Cullen, d'Alfred Laliberté, d'Ozias Leduc, de Robert Pilot, de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et d'Horatio Walker avec des ceintures fléchées, des textiles, des tapis crochetés ainsi que des sculptures de Jean-Baptiste Côté, Louis Jobin et la famille Levasseur (voir à ce sujet et pour d'autres exemples d'expositions HILL, 1995, p. 179-193).

ou intégré à des écoles accède en effet, quelle que soit la place qui lui est assignée, à un statut nettement démarqué par rapport à la masse indifférenciée des faiseurs de tableaux » (1991, p. 41). Qui plus est, en insistant sur le fait que plusieurs autres artistes importants proviennent de la région de Sainte-Rose ou y ont demeuré⁹¹, l'auteur fait de ce village un terreau fertile pour l'éclosion de grands talents. Il laisse donc entendre que Fortin, par sa naissance en ce lieu privilégié du point de vue artistique, était destiné à devenir une figure marquante de l'histoire de l'art. Et dans le contexte où pour Barbeau, l'art se doit avant tout d'être ancré dans un territoire national ou inspiré des traditions de la nation, en mentionnant que Fortin appartient (« *belonged* ») à ce village, il vient de surcroît l'enraciner dans le terroir de son pays et laisse donc présager son authenticité. D'ailleurs, pour l'anthropologue, le terroir de Sainte-Rose semble être particulièrement riche et susciter la fibre nationaliste comme on le constate à peine quelques pages auparavant dans cet extrait à propos de Clarence Gagnon : « *Nowhere could he find keener insight into Canadian themes and a warmer sense of home values [qu'à Sainte-Rose].* » (1946, p. 10).

Là ne s'arrête pas la contribution de Barbeau à la légende de Fortin, car il poursuit, toujours à propos de sa jeunesse et de ses débuts en tant que peintre :

His early dabbling on canvas were not favoured by his father who was a judge with a practical outlook. For years he struggled with difficulties, trying to earn a living in some way or other in town, while attending the art classes directed in the evenings by Larose and by Dyonnet, at the Catholic Schools and the Monument[-]National, in Montreal. His passion for pictorial arts never abated and, as he was born strong-headed, he eventually gave himself up to what at first had been a mere avocation. His personality developed in obscurity and adversity, without the proper equipment, even in the absence of an easel. He laid his canvas or drawing paper upon the floor in a room, a shed or a barn, and applied his colours from above, at arm's length. (p. 11).

Dans ce passage, Barbeau met en place un nouvel aspect de la légende de l'artiste, soit celui lié au différend qui opposait Fortin à son père. Ce différend, qui semble vraisemblablement avoir existé, n'est encore qu'à peine suggéré, mais est tout de même exprimé lorsque l'auteur

⁹¹ On sait que Hébert et Julien ont résidé dans la région de Sainte-Rose, car dans la section sur Clarence Gagnon qui précède tout juste celle sur Fortin, Barbeau écrit : « *In the same parish [la paroisse de Sainte-Rose, où Gagnon a passé sa jeunesse], Louis-Philippe Hébert, the sculptor, and his two artist sons – Henri and Adrien – owned a summer residence close to the water, among the tall elms, and here the cartoonist Henri Julien had his home.* » (1946, p. 10).

avance que le père de Fortin n'encourageait pas les premiers essais de son enfant en peinture⁹². Aussi, à la lumière de cette opposition entre les goûts du fils et les valeurs du père, la suite de l'extrait peut être comprise comme découlant de ce désaccord. Parce que son père ne favorisait pas la pratique de la peinture, Fortin dut affronter différentes difficultés pendant des années, dont celle de trouver une manière de gagner de l'argent tout en ayant le temps de suivre des cours d'art⁹³. Ainsi, cet extrait rappelle le motif du jeune prodige freiné dans la poursuite de sa destinée par différents obstacles imposés le plus souvent par ses proches, motif présent de façon répétée dans les biographies d'artistes étudiées par Kris et Kurz (1987, p. 58). Bien que ce passage de l'ouvrage de Barbeau soit en partie vrai, cela ne l'empêche pas de véhiculer tout de même une image légendaire du peintre, c'est-à-dire une image qui suscite notre admiration. Effectivement, cet extrait contribue à transmettre l'idée que les réalisations de Fortin sont d'autant plus héroïques qu'il a dû lutter pour arriver à les accomplir. D'ailleurs, l'anthropologue continue son texte en écrivant : « *His passion for pictorial arts never abated and, as he was born strong-headed, he eventually gave himself up to what at first had been a mere avocation.* » (p. 11). À la lecture de cette phrase, on comprend que, malgré les épreuves rencontrées, sa passion pour les arts n'a jamais diminué. Fortin a su persévérer et finalement se consacrer entièrement à celle-ci. En fait, Barbeau renchérit même ensuite et rend la ténacité du peintre encore plus héroïque puisqu'il ajoute d'autres problèmes à ceux déjà mentionnés et auxquels le jeune homme a aussi dû faire face.

⁹² Les recherches que nous avons menées ne nous ont pas permis de confirmer par des sources premières (comme un journal intime) qu'il y a bel et bien eu un tel différend entre le futur peintre et son père. Néanmoins, le nombre important d'auteurs qui le rapportent, dont le beau-frère de Fortin, auteur d'une généalogie de la famille (CLOUTIER, 1973, p. 196), de même que le témoignage sur la jeunesse de l'artiste fait par Jeanne Fortin-Clouthier, l'une des sœurs de Marc-Aurèle (Gladu, 1983), bien que partiellement erroné (il faut dire qu'elle est sa cadette de huit ans et donc qu'elle est encore très jeune au moment de ces événements) ainsi que certaines déclarations faites par Fortin lui-même quant à l'absence d'aide financière fournie par son père (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 22 octobre 1968, p. 3, P44/B/10.1) laissent croire que Thomas Fortin n'approuvait réellement pas les aspirations artistiques de son fils. C'est d'ailleurs aussi ce qu'avance Richard Foisy dans le catalogue *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* (2011, p. 21-22).

⁹³ Précisons qu'il apparaît peu probable que Fortin ait eu à travailler à l'époque où il assistait aux cours de Dyonnet et de Larose. En effet, il était inscrit à temps plein à l'ACCM. Il n'avait donc pas le temps d'occuper un emploi après l'école d'autant plus qu'il fréquentait probablement le soir la classe de Dyonnet au Monument-National. Qui plus est, à l'ACCM, les cours d'art faisaient partie du cursus scolaire normal (ACCM, 1902, p. 53) et étaient donc entièrement payés par le père de Fortin. De même, Fortin n'a pas eu à gagner un salaire pour défrayer le coût de ses cours au Monument-National parce qu'ils étaient gratuits (STIRLING, 2006, p. 70). Toutefois, il est vrai que c'est sans doute l'artiste lui-même qui dut payer son inscription à l'AIC et pour ce faire il eut à travailler et économiser de l'argent. Mais à cette époque, le futur peintre était déjà dans la vingtaine. N'était-ce pas normal à cet âge d'avoir au moins en partie à subvenir soi-même à ses besoins?

En déclarant « *his personality developed in obscurity and adversity* », il entend non seulement que la personnalité de Fortin s'est développée dans un contexte de difficultés constantes, difficultés qu'il exemplifie en mentionnant qu'il pratiquait son art sans équipement adéquat et dans des lieux apparemment inadaptés⁹⁴, mais par cette déclaration, il implique en plus que sa personnalité s'est formée sans aucune reconnaissance : « *in obscurity* ». Autrement dit, Barbeau prétend que Fortin demeurait alors encore inconnu. Or, cette dernière idée n'est pas tout à fait juste, car Fortin a rapidement obtenu une certaine reconnaissance de la part de quelques critiques⁹⁵. Elle laisse d'ailleurs poindre une autre facette de la légende soit celle du génie méconnu qui sera davantage exploitée à propos de l'artiste mature à partir des années 1960⁹⁶.

Lorsque Barbeau poursuit ensuite son récit de la jeunesse et du commencement de la carrière de Fortin, il commet une erreur dans la chronologie. Il évoque les œuvres du quartier Hochelaga et semble insinuer qu'elles ont été réalisées en début de carrière et même avant ses études à Chicago (p. 12). Or, ces œuvres auraient été peintes au plus tôt dans la deuxième moitié des années 1920⁹⁷. Cette erreur ne semble pas avoir été souvent reprise par d'autres auteurs par la suite; nous n'élaborerons donc pas davantage à ce sujet si ce n'est pour poser l'hypothèse suivante : se pourrait-il que Barbeau renvoie aux débuts de la carrière de l'artiste cette production à *thématique urbaine* et lui enlève de ce fait de l'importance, parce qu'il

⁹⁴ C'est donc de difficultés financières dont il est probablement ici question. Barbeau écrit d'ailleurs plus loin : « *Poverty and handicaps in his early life have left a stamp upon him.* » (p. 12). Dans cet extrait, l'auteur semble effectivement associer la pauvreté à ses débuts en tant que peintre, parce qu'en mentionnant ailleurs dans le texte que son père était juge, il exclut la possibilité que son enfance ait été vécue dans le dénuement. Quant aux « *handicaps* », nous croyons que l'anthropologue ne fait pas référence à une déficience physique ou mentale (à moins qu'il ait en tête les frères et sœurs de Fortin qui ont souffert de tuberculose ou qui, selon les dires du peintre, étaient fous (voir à ce sujet Ottawa, Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Albert Laberge, [Notes sur Fortin], vers 1942, n.p., P6/10/16)). Nous croyons plutôt qu'il fait référence, au sens figuré, à différents problèmes – et justement surtout financiers – que Fortin aurait rencontrés au début de sa carrière et qui l'ont empêché de pouvoir rapidement vivre son métier de peintre.

⁹⁵ En effet, dès les années 1910, les œuvres que Fortin présente lors d'expositions sont souvent commentées favorablement dans les journaux (consulter, pour plus de détail, la chronologie en annexe, appendice B, p. 153-159).

⁹⁶ Voir à ce sujet la section du texte d'Esther Trépanier sur la réception critique de Fortin intitulée « La figure de l'artiste maudit » (2007, p. 80-83).

⁹⁷ En effet, on note dans nombre d'entre elles la présence de l'élévateur à grains n° 3 construit en 1924 (HANNA, 1998, p. 59). Et selon les dires de Fortin lui-même, il se rendait dans ce quartier pour peindre à l'époque où il logeait dans l'ancien hôpital Notre-Dame (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 16 juillet 1969, p. 2, P44/B/10.1.1.), c'est-à-dire entre 1925 et 1933 (FOISY, 2011, p. 33-35). Pour des exemples de ces œuvres, voir l'exposition virtuelle *Hochelaga d'après Marc-Aurèle Fortin* (MAINGUY, [2006]).

souhaiterait proposer pour l'ensemble de l'œuvre de Fortin une lecture plus conforme à sa vision d'un art national incarné dans le paysage rural ou naturel canadien?

Après avoir mentionné le voyage de Fortin dans le nord-ouest des prairies et ses études à l'AIC, Barbeau ajoute : « *Then he had managed to go to Europe and see more of the world, with a painter's eye for form, colour and interpretation.* » (p. 12)⁹⁸. La mention de ces études à Chicago et de ce voyage en Europe contribue, on le sait, à la valorisation de l'artiste. Nous n'en dirons donc pas plus à ce sujet puisque nous l'avons déjà fait précédemment⁹⁹. Mais voyons plutôt quelle connotation il donne ensuite à ces séjours à l'étranger :

In spite of this belated effort to become a citizen of the world like his predecessors in art – some had declared, "You can learn nothing worth while in this country" – he was bound to remain a plain Canadian, with only one string to his bow, instead of the usual two of his elders. His stuff, as a result of his concentration, was of a stronger fibre, more authentic, than that of his predecessors in Laurentian landscape. (p. 12).

À la lecture de ces quelques phrases, on a l'impression que l'importance de ces voyages est considérablement diminuée et qu'en fait la mention de séjours à l'extérieur du pays sert davantage à faire valoir le choix qu'a fait Fortin de revenir au Canada pour demeurer « *a plain Canadian* ». Ainsi, malgré ces voyages, ou plutôt grâce à ceux-ci, parce qu'ils permettent de démontrer l'attachement de Fortin pour son pays, c'est l'authenticité du peintre que Barbeau met de l'avant. L'anthropologue prétend d'ailleurs ensuite que la peinture de Fortin est plus authentique que celle de ses prédécesseurs – il entend Suzor-Côté et Clarence Gagnon, dont il est question juste avant dans son livre –, car, contrairement à eux, il a choisi de rester au Québec et de peindre son pays. En effet, l'auteur avait déclaré à propos de ces deux artistes : « *If Suzor-Côté [sic] was as much a Frenchman as a Canadian, Clarence Gagnon, his junior, leaned more upon Canada than upon France. Yet he may be considered also a man of two continents and two cultures, Canadian and French.* » (p. 6). Rappelons que c'est parce qu'il prône avant tout la création d'un art ancré dans le territoire national et inspiré des traditions de la nation que Barbeau considère la peinture de Fortin plus

⁹⁸ Barbeau fait-il référence au voyage qu'a fait Fortin en Europe en 1933-1934 ou à celui que plusieurs autres auteurs ont mentionné, mais que l'artiste n'aurait pas réalisé vers le tournant des années 1920? Ce n'est pas clair. Au sujet de ces voyages, voir les pages 29 et 30 ainsi que la note 56 de notre mémoire.

⁹⁹ Voir la p. 30 où nous analysons le texte d'Albert H. Robson.

authentique que celle de Suzor-Coté et Clarence Gagnon. Ainsi, Fortin est décrit comme un des artistes les plus fidèles envers son pays, ce qui favorise l'idée qu'il serait un véritable artiste national.

Il y aurait par ailleurs beaucoup à ajouter quant à l'apport de Marius Barbeau à la légende de Fortin surtout en ce qui a trait à sa vie de peintre mature. Malheureusement, les limites de notre mémoire nous empêchent de développer davantage notre réflexion à ce sujet. On nous permettra tout de même de dire que Barbeau continue plus loin dans son texte à présenter Fortin comme un artiste particulièrement attaché à la terre, à la nature et aux traditions de son pays, notamment en étant le premier à insister sur le fait qu'il se déplaçait à bicyclette. Il écrit effectivement : « *He still travels daily over long distances on his bicycle, tying his trousers usually with strings, carrying on his back his compact equipment, and staying in contact with nature all the way.* » (p.12). S'il est vrai que le paysagiste se promenait souvent en bicyclette, il n'utilisait pas qu'exclusivement ce moyen de transport. Par exemple, il prenait aussi fréquemment le train pour se rendre à Sainte-Rose et dans les Laurentides. Or, bien que l'utilisation de la bicyclette ne se soit vraiment répandue au Québec qu'à partir du début du XX^e siècle, elle apparaît beaucoup moins associée à l'ère moderne et industrielle que le train ou l'automobile et elle semble davantage favoriser le maintien d'un contact avec l'environnement pour la personne qui l'emprunte. D'ailleurs Barbeau dit bien qu'à vélo, Fortin reste « *in contact with nature all the way* ». Ainsi, d'insister sur l'utilisation de ce moyen de transport par Fortin permet à l'auteur encore une fois de mettre de l'avant l'attachement de celui-ci pour la nature de son pays et pour la préservation de ses paysages que dénaturait alors l'automobile¹⁰⁰. Et c'est une fois de plus l'image de l'artiste authentique qui vient ici en tête. Dès lors, tout comme on associe d'emblée le canot à Tom Thompson ou encore les raquettes à A.Y. Jackson¹⁰¹ – autant de moyens pour se déplacer qui démontrent que ces artistes souhaitaient demeurer proches de la nature qu'ils peignaient –, on associera la bicyclette à Marc-Aurèle Fortin. Et le film de McInnes, pour lequel Barbeau a écrit la narration, n'y est sans doute pas pour rien puisqu'on y voit le peintre se promener à vélo.

¹⁰⁰ Barbeau écrit d'ailleurs à propos de Fortin : « *He paints large elms and maples by preference, and old massive stone houses which enchant him as if they held a spell over him. He mourns the disappearance of these arresting features of the past, as slowly they give way to motor roads and gaudy modern structures.* » (p. 14).

¹⁰¹ Il est intéressant de noter que Barbeau a lui-même contribué à faire connaître le surnom de Jackson « père Raquette » dans des articles (voir par exemple BARBEAU, 1935; 1940).

Bref, par son texte dans *Painters of Quebec*, Barbeau développe plusieurs facettes du mythe de Fortin et en propose même une nouvelle. Il le classe dans la lignée d'autres grands artistes canadiens qui ont aussi vécu à Sainte-Rose et, ce faisant, il élève son statut, mais en plus il enracine le peintre dans le terroir de son pays. Par ailleurs, il met de l'avant le profond attachement de Fortin pour la nature québécoise, auprès de laquelle il aurait préféré revenir plutôt que de s'exiler à l'extérieur du Canada. De ce fait, il rend plus authentique sa pratique. Enfin, il fait paraître les réalisations du paysagiste encore plus admirables qu'elles ne pouvaient déjà le sembler en énumérant les divers obstacles qu'a dû surmonter l'artiste pour arriver à créer l'œuvre qu'on lui connaît aujourd'hui. Et c'est en mentionnant ces obstacles, mais avant tout en signalant l'opposition du père de Fortin face à la vocation artistique de son fils, que Barbeau inaugure un nouvel aspect de la légende du peintre, aspect qui sera repris et développé par la plupart des auteurs qui écriront subséquemment sur lui.

* * *

Après Barbeau, et jusqu'au début des années 1960, peu de publications traiteront de la jeunesse et du commencement de la carrière de Fortin en offrant de lui une image idéalisée. Certes, à la fin des années 1940, il y a l'article de Paul Dumas qui, dans la revue *Canadian Art*, qualifie le peintre d'autodidacte tout en mentionnant un séjour en Europe dans la première moitié des années 1920¹⁰². Il y a aussi eu celui de Jean David qui, dans la revue *Qui?*, s'inspire largement des textes de Louis-A. Lange et transmet donc plusieurs des mêmes idées que le galeriste, à savoir que Fortin a étudié à Chicago, Boston et New York pendant six ans, mais que c'est en revenant au Canada, auprès de la nature de son pays, qu'il a pu se forger un style personnel et authentiquement canadien¹⁰³. Toutefois, nous ne nous pencherons pas davantage sur ces textes, parce qu'ils véhiculent des aspects de la légende du peintre que

¹⁰² « *Mostly self-taught, it could be said of him – mutatis mutandis – what has been said of Corot, that his prolific output contains gems as well as vacuous, verbose and emphatic compositions. [...] The first [sic] show of Fortin in Montreal, after his return from Paris in the mid-twenties caused a stir among the quiet gallery-goers of the time who were not yet used to such boldness in the handling of colour.* » (DUMAS, 1948, p. 124).

¹⁰³ « Né à Ste-Rose, dans le Québec, il étudia très jeune encore à Montréal avant de se rendre, – toujours pour approfondir sa technique, – à Chicago, à Boston et à New-York [sic]. Pendant six ans, il travailla son métier avant de revenir au Canada se plonger dans l'étude de la belle nature, de "l'école de la lumière" comme il aime à le répéter. Fortin s'est ainsi forgé un style propre qui reflète bien le tempérament canadien français [sic], avec ce mélange d'esprit chaleureux et rude tout à la fois. » (DAVID, 1949, p. VIII-IX).

nous avons déjà relevés et examinés longuement lors de nos analyses précédentes. De même, nous n'étudierons pas non plus les quelques articles ou catalogues publiés dans le cadre d'expositions organisées par René Bergeron à la fin des années 1940 et au début des années 1950¹⁰⁴, car on n'y retrouve à propos de la période de la vie de Fortin qui nous intéresse que des dates, des noms de lieux et des noms d'artistes associés à sa formation, sujet dont nous avons abondamment traité auparavant. Par contre, mentionnons que René Bergeron, galeriste de Chicoutimi, a eu un impact considérable sur la diffusion de l'œuvre de l'artiste¹⁰⁵, non seulement parce qu'il a vendu des tableaux de Fortin à sa galerie l'Art canadien et qu'il a pour cette raison veillé à en faire la promotion, mais aussi parce qu'il a organisé plusieurs expositions de ses œuvres dans différentes villes du Saguenay¹⁰⁶ et qu'à l'occasion de ces expositions, il a donné des conférences. Il a ainsi permis aux gens du Saguenay de connaître Fortin, mais aussi de voir ses peintures et de les collectionner. Par ailleurs, Bergeron a également dédié un chapitre de son ouvrage de 1946 *Art et Bolchevisme* au peintre, mais il n'y est toutefois pas question de son enfance ni du commencement de sa carrière¹⁰⁷.

Si moins de publications dans les années 1950 donnent des informations biographiques sur Fortin, c'est parce qu'il n'y a, en fait, que très peu de documents à son sujet qui paraissent durant cette période. Il faut dire que le peintre est beaucoup moins actif au cours de cette décennie. En effet, sa santé se faisant de plus en plus fragile, il peint de plus en plus rarement et il expose beaucoup moins fréquemment¹⁰⁸. Il y a certes quelques expositions à caractère rétrospectif qui commencent à être organisées, mais elles ne sont pas encore accompagnées de catalogue et les journalistes qui les couvrent ne commentent que de façon générale les œuvres ou la carrière de Fortin. Il faudra attendre la décennie suivante pour que de premières rétrospectives d'envergure aient lieu et provoquent des discussions plus approfondies non seulement sur les œuvres, mais aussi sur la vie de l'artiste et que, par le fait même, on assiste à un nouveau déploiement de la légende de Fortin.

¹⁰⁴ C'est-à-dire BERGERON, 1948; 1949; ANONYME, 1948; 1950a; 1950b; 1951.

¹⁰⁵ Au sujet de la relation entre René Bergeron et Fortin, lire FOISY, 2011, p. 46-48.

¹⁰⁶ On dénombre huit de ces expositions présentées soit à Chicoutimi, Port-Alfred, Kénogami, Arvida ou Rimouski (voir la liste sélective des expositions dans GRANDBOIS, 2011, p. 267-268).

¹⁰⁷ Pour une analyse de la lecture qu'a faite Bergeron de l'œuvre de Fortin, voir TRÉPANIER, 2007, p. 67-70.

¹⁰⁸ Voir à ce sujet la liste sélective des expositions dans GRANDBOIS, 2011, p. 268-269.

Mais pour l'instant, à l'aube des années 1960, cette légende est déjà bien enracinée dans plusieurs de ses facettes. La plupart des auteurs mentionnés jusqu'à maintenant ont tenu à situer Fortin dans une généalogie d'artistes importants que ce soit en donnant le nom de ses professeurs ou en indiquant qu'il vient d'un village où plusieurs autres éminents artistes ont aussi séjourné. De même, la majorité d'entre eux ont souligné d'une façon ou d'une autre l'attachement particulier qui lie Fortin à la nature de son pays. Certains ont même insisté sur le fait qu'au début de sa carrière, le peintre s'est isolé dans la nature, faisant donc de lui un génie solitaire et authentique. Beaucoup d'autres auteurs ont également prétendu que Fortin avait été préservé de toute influence et qu'il avait par conséquent créé une œuvre originale et personnelle. Plusieurs sont même allés jusqu'à le dire autodidacte alors que d'autres se sont contentés de souligner son talent précoce. Les seules véritables nouvelles ramifications de la légende à être apparues dans les années 1940 concernent le motif de la vocation. En effet, quelques auteurs ont à cette époque insisté sur l'acharnement au travail du peintre et sur les sacrifices qu'il a dû faire. Il est vrai que nous aurions aussi pu ajouter le thème des obstacles mis sur la route du jeune artiste par ses proches, mais d'une certaine façon, ce motif peut être imbriqué sous celui de la vocation, car de persévérer dans la voie que dicte sa passion malgré l'opposition de son père, fait valoir la force de la vocation du jeune homme. Voyons maintenant comment se développera la légende durant la dernière décennie de la vie de Fortin.

CHAPITRE III

DÉPLOIEMENT DE LA LÉGENDE : LES ANNÉES 1960

Au cours des années 1960, Fortin fera à nouveau l'objet de beaucoup d'attention de la part des médias. Comme le mentionne Esther Trépanier, « trois pôles majeurs [...] contribuent à cette redécouverte [du peintre], soit le renouveau du nationalisme, la consécration par l'institution muséale et la construction de la figure de l'artiste maudit » (2007, p. 71). Sans vouloir reprendre toute la mise en contexte élaborée par Trépanier dans son article sur la réception critique de Fortin, résumons quelques points importants qui nous permettront de faire certaines remarques pertinentes pour notre analyse et de comprendre dans quelles circonstances ont été écrits les documents sur lesquels nous allons nous pencher.

Au moment de la Révolution tranquille, une nouvelle forme de nationalisme gagne la faveur d'une bonne partie de la population québécoise. Ce nationalisme se distingue de celui de la première moitié du XX^e siècle en ce qu'il se fonde non plus sur la foi catholique et l'attachement aux valeurs traditionnelles associées à la vie rurale, mais se caractérise plutôt par une volonté de la part des Québécois de protéger et faire valoir la langue française tout en se réappropriant leur destinée autant au plan économique que culturel, social et éducationnel. Il faut dire que, depuis plusieurs décennies déjà, le Québec se voyait de plus en plus séduit par les avantages de la modernisation et constituait une société majoritairement urbanisée et industrialisée¹⁰⁹. Néanmoins, ce nouveau nationalisme ancré dans la modernité n'impliquait pas pour autant de renier ses racines. Au contraire, comme l'explique Louis Balthazar, qui a

¹⁰⁹ « Au début du [XX^e] siècle, un peu plus du tiers des Québécois vivent dans les villes [...]. Trente ans plus tard, cette proportion atteint presque 60%. » (LINTEAU, DUROCHER et ROBERT, 1989, p. 470). Quant au passage de l'ère préindustrielle à l'ère industrielle, le Québec connaît cette période de transition dès la seconde moitié du XIX^e siècle (p. 155).

étudié les transformations de cette idéologie au Québec, face à cette modernisation des structures sociales, « l'individu, habitué à un entourage familial et réconfortant, se sent déboussolé et éprouve le besoin de renouer contact, d'une nouvelle façon, avec la tradition. Le nationalisme lui permet de redéfinir son enracinement sans pour autant lui faire renoncer aux avantages de la modernisation » (1986, p. 107). On remarque ainsi un regain d'intérêt pour le folklore, l'artisanat et l'architecture traditionnelle qui « sont réinterprétés comme des manifestations de la créativité d'ancêtres [ayant] su résister aux colonisateurs » (TRÉPANIÉ, 2007, p. 73). Dans ce contexte, on comprend donc que certains auteurs aient porté à Fortin une attention renouvelée, car ils ont vu en lui un témoin de ce temps révolu, mais un témoin encore vivant qui a su s'inspirer de la culture traditionnelle pour créer un art moderne. C'est par exemple le cas de Pierre Bourgault, qui ira même jusqu'à célébrer l'artiste comme une figure emblématique du destin national, ce que nous pourrions constater un peu plus loin.

Les années 1960 marquent aussi dans la carrière de Fortin le moment de sa consécration auprès des historiens et des institutions muséales. En effet, en 1964, Jean-René Ostiguy, de la Galerie nationale du Canada à Ottawa, lui organise une exposition rétrospective d'envergure qui circulera à Montréal et à Québec, de même que dans d'autres villes du pays. De nombreux articles seront publiés à cette occasion. Par contre, dans la majorité des cas, nous n'examinerons pas ces articles, car ils reprennent souvent les mêmes commentaires faits par Ostiguy dans le catalogue de l'exposition qui, lui, sera analysé longuement.

Cette rétrospective contribuera à diffuser l'œuvre de l'artiste auprès d'un vaste public et à assurer sa place dans l'histoire de l'art au Canada. Désormais, le nom de Fortin sera intégré aux grandes anthologies de l'art canadien que rédigeront les historiens de l'art comme John Russell Harper et Robert Hamilton Hubbard. Le peintre fera même l'objet d'une première monographie publiée en 1968 par Hugues de Jouvancourt sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre qui aborde spécifiquement la question de ce type d'ouvrages. Tous ces textes, comme nous le verrons, contribuent à construire ou à perpétuer l'image légendaire du peintre.

Quant à la construction de la figure de l'artiste maudit, bien qu'il s'agisse de l'une des facettes de la légende de Fortin que nous n'analysons pas comme telle parce qu'elle est associée au peintre mature, soulignons tout de même en quoi elle a pu favoriser sa notoriété. Cette image commence davantage à être mise de l'avant au début des années 1960 alors que certains auteurs prétendent que Fortin n'avait pas eu droit à la reconnaissance qu'il méritait, qu'il avait été ignoré de ses contemporains et oublié (voir par exemple l'analyse des textes de Pierre Bourgault et Raymond Heard dans TRÉPANIÉ, 2007, p. 72, 74). Toutefois, c'est vraiment dans la deuxième moitié de la décennie, au moment où la presse révèle que le paysagiste, amputé des deux jambes et presque aveugle, est maintenu dans des conditions déplorables par son chargé de pouvoir, Albert Archambault, que cette idée d'artiste maudit prendra réellement de l'ampleur. Il faut dire qu'en plus d'avoir négligé la santé du peintre, Archambault empêchait qu'on vienne le visiter, dilapidait ses œuvres et vendait même des faux¹¹⁰. Le récit de ces histoires sordides fera scandale dans les journaux et aura donc un impact sur le regain d'intérêt dont Fortin fera l'objet. Pour utiliser les termes de Nathalie Heinich, il s'agit de l'étape de la « mise-en-scandale » de la souffrance de l'artiste (1991, p. 141). Collectivement, face à l'incompréhension qu'il aurait subie et face aux mauvaises conditions dans lesquelles il est alors obligé de vivre, la société se scandalise et éprouve de la culpabilité pour ne pas lui avoir accordé une meilleure reconnaissance par le passé et pour l'avoir laissé croupir aussi longtemps chez son « gérant »¹¹¹. Pour se déculpabiliser et se racheter, on se mettra de plus en plus à s'intéresser à lui, à écrire sur lui, à faire son apologie et à admirer ses œuvres. C'est dans ce contexte que plusieurs articles biographiques seront publiés et que plusieurs d'entre eux aborderont la jeunesse et le début de la carrière du peintre. C'est d'ailleurs le cas d'une bonne partie des écrits de Jean-Pierre Bonneville ainsi que d'un texte signé Jean Côté.

Enfin, il nous semble important de rappeler, avant d'entamer notre analyse des publications de cette décennie, que la construction de la légende d'un artiste n'est pas nécessairement

¹¹⁰ Au sujet de cette période tragique de la vie de Fortin, on consultera FOISY, 2011, p. 53-54.

¹¹¹ Voici en guise d'exemples quelques titres relevés par Trépanier qui paraissent alors dans les journaux et témoignent du scandale : « Qui oblige notre plus grand peintre à vivre comme une bête? Millionnaire, Marc-Aurèle Fortin est prisonnier de la misère à Sainte-Rose » (TARD, 1966, p. 1, 5); « Pas encore mort, les vautours se disputent déjà l'héritage du grand peintre. L'énigme de Ste-Rose : Torturé par son passé, le grand peintre Marc-Aurèle Fortin est prisonnier du présent, dans la maison d'un camionneur de Ste-Rose » (CÔTÉ, 1966, p. 1, 16-17); « Le peintre Marc-Aurèle Fortin : Il est l'objet, depuis vingt ans, d'une sale conspiration » (GLADU, 1966).

basée que sur de fausses idées. Elle se fonde aussi souvent sur des événements ayant réellement eu lieu, mais auxquels on accordera par contre davantage d'importance et un éclairage révélateur particulier, comme c'est le cas pour Fortin avec la fin tragique de sa vie.

3.1 Pierre Bourgault

Avant la grande rétrospective de la Galerie nationale du Canada en 1964, il y avait certes déjà eu quelques expositions qui avaient permis au public de se faire une idée plus globale de la carrière de Fortin. Si elles ne pouvaient prétendre à l'exhaustivité ni à la scientificité de celle qu'allait préparer Jean-René Ostiguy à Ottawa, il n'empêche que quelques-unes de ces expositions ont eu un certain retentissement dans la presse à l'époque. Parmi celles-ci, mentionnons l'exposition organisée par Lucienne Lange¹¹² à la galerie L'Art français en 1961 ainsi que la *Rétrospective Marc-Aurèle Fortin. Quarante ans d'aquarelles 1913-1953* présentée à la fin de l'année 1963 et au début de l'année suivante au chalet du mont Royal. Notons que Jean-René Ostiguy lui-même a écrit un article à l'occasion de l'exposition à la galerie L'Art français. Nous y reviendrons. Examinons pour l'instant celui qu'a publié à la même occasion Pierre Bourgault.

En 1961, au moment où il rédige son texte « Marc-Aurèle Fortin : le peintre de son pays », Bourgault gagne sa vie comme journaliste à *La Presse*. Indépendantiste convaincu et grand défenseur de la langue française, il sera plus connu pour son implication politique. Il s'associe dès le début des années 1960 au Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), un parti politique voué à la promotion de l'indépendance du Québec. Il en sera élu président en 1964 et gardera son poste jusqu'à la dissolution du RIN en 1968. Il joindra alors le Mouvement souveraineté-association de René Lévesque, un parti plus modéré qui deviendra ensuite le Parti québécois. Il formera au sein de ce regroupement, avec les anciens du RIN, son aile la plus radicale.

Le texte qu'il signe en 1961 constitue un véritable panégyrique de l'artiste. Dans les publications parues jusqu'à maintenant, la célébration et la mise en légende du peintre

¹¹² Lucienne Lange est la veuve de Louis-A. Lange, décédé en 1956, et la nouvelle directrice de la galerie L'Art français.

n'avaient encore jamais été aussi fortes qu'ici. Comme le démontre Esther Trépanier, « Bourgault apparente la démarche de Fortin à la quête identitaire des Canadiens français » (2007, p. 71) et souhaite manifestement faire de lui un héros national, ce qui, selon sa vision politique, n'est pas du tout étonnant. En effet, l'identité de toute nation digne de ce nom se fonde entre autres choses sur des héros communs qui permettent de véhiculer des valeurs et des symboles signifiants pour le peuple¹¹³. Ainsi, en tant que promoteur de l'indépendance du Québec, Bourgault ne faisait que proposer à ses concitoyens une nouvelle figure emblématique de l'affirmation québécoise. En effet, à propos de l'artiste, Bourgault déclare : « Ce besoin d'identification à un milieu, que le Canada français ressent de plus en plus aujourd'hui, Fortin l'a exprimé à travers toute son œuvre sans qu'on eût jamais à lui dire qu'il allait se diminuer s'il se désincarnait. Fortin est profondément enraciné chez le peuple qui l'a fait et dans le sol qui le nourrit. Aussi n'a-t-on jamais pu l'abattre. » (p. 4).

Malheureusement, étant donné les limites de notre recherche, nous devons nous contenter de référer le lecteur au texte de Trépanier pour plus d'informations sur la façon dont Bourgault fait de l'artiste mature un modèle pour la nation (2007, p. 71-73). Néanmoins, comme nous le verrons, le discours de l'indépendantiste sur la jeunesse et les débuts de la carrière de Fortin contribue aussi dans une certaine mesure à valider cette image de héros national. Mais avant d'y arriver, reprenons dans l'ordre les propos de l'auteur.

Bourgault fait d'abord état des études du peintre à Montréal ainsi qu'aux États-Unis. Nous ne développerons pas davantage à propos de sa formation académique et de son impact sur sa mise en légende, puisque nous l'avons déjà fait à plusieurs reprises, mais portons tout de même à l'attention la présence de plusieurs inexactitudes dans le texte du journaliste. En plus de continuer à véhiculer, comme de nombreux auteurs avant lui, cette information erronée qui voulait que Fortin ait été formé à New York et qu'il ait eu comme professeur Tarbell et Alexander, Bourgault fait des fautes d'orthographe dans le nom de Timmons ainsi que dans

¹¹³ Anne-Marie Thiesse dans son ouvrage *La création des identités nationales* dresse la liste suivante des éléments symboliques et matériels que doit posséder une nation pour pouvoir se présenter comme telle : « une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles – hymnes et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique. » (1999, p. 14).

celui de Vanderpoel¹¹⁴ et introduit une confusion quant au lieu d'enseignement de Larose et Dyonnet. Effectivement, quelques mois après que Jean-René Ostiguy ait affirmé à tort dans *Vie des arts* que l'artiste avait étudié « au Monument[-]National avec Ludger Larose et Edmond Dyonnet » (1961, p. 27) alors que seul Dyonnet fut son enseignant à cet endroit (consulter la chronologie en annexe, appendice B, p. 145-146, pour plus de précision), Bourgault, au lieu de corriger le tir, utilise une formulation imprécise qui laisse croire que Larose enseignait au Monument-National et Dyonnet à l'École du Plateau, tandis que c'est l'inverse¹¹⁵. Si nous nous attardons à relever ces fautes qui n'ont pourtant aucun impact sur la mise en légende du peintre, c'est parce qu'elles ont occasionné subséquemment une série de confusions quant aux lieux d'enseignement des professeurs de Fortin. On a pu dénombrer au moins une dizaine de publications qui reproduisent l'erreur d'Ostiguy¹¹⁶. Il faut dire que cet auteur répète la même erreur dans le catalogue de l'exposition rétrospective dont il est le commissaire à la Galerie nationale du Canada en 1964 (p. [30]), catalogue qui, pour un certain temps, va faire figure d'autorité au sujet de la vie du paysagiste. Cette confusion méritait selon nous d'être corrigée une bonne fois pour toutes.

À propos de la période précédant la formation de l'artiste, Bourgault mentionne un peu plus loin dans son texte qu'« [a]vant de faire des études en peinture, alors qu'il était encore très jeune, Fortin avait déjà fait un choix. Pour lui, sa vie serait celle d'un peintre. » (p. 7). L'auteur laisse donc entendre que la décision de Fortin de vouer sa vie à l'art a été prise de façon très précoce. Ceci a pour effet de faire valoir l'authenticité d'une vocation qui lui aurait depuis toujours été destinée.

Le journaliste poursuit ensuite en décrivant les premiers essais de Fortin en peinture. Nous n'analyserons pas en profondeur cette section de son article étant donné qu'il y est davantage question de l'œuvre du peintre que de sa biographie. Néanmoins, il est pertinent d'examiner certaines des déclarations qu'y tient Bourgault parce qu'elles ne sont pas seulement

¹¹⁴ Il écrit en effet : « Il a également étudié à l'Art Institute de Chicago et à New-York [sic] avec Tarbell, Timmins [sic], Vanderpeel [sic], Alexander, etc... » (p. 4).

¹¹⁵ Il écrit : « [Fortin] a étudié à Montréal au Monument[-]National, à l'École du Plateau avec Larose et Dyonnet » (BOURGAULT, 1961, p. 4).

¹¹⁶ Voir par exemple ANONYME, 1962; BONNEVILLE, 1963a, p. 5; 1963b, p. 13; ANONYME, 1963; JASMIN, 1963; OSTIGUY, 1964, p. [30]; BONNEVILLE, 1964a; JOUVANCOURT, 1968, p. [8-9]; BONNEVILLE, 1968g; ROBERT, 1976, p. 242; JOUVANCOURT, 1980, p. 5-7.

significatives du point de vue du contenu de sa production artistique, mais aussi pour le processus de mise en légende. C'est par exemple le cas de la première phrase qu'il écrit concernant les débuts picturaux de Fortin. Le journaliste y met bien en évidence la passion avec laquelle l'artiste se serait mis à peindre : « C'est encore à la [g]alerie l'Art français qu'il nous fut donné de voir quelques-unes des toutes premières toiles de Fortin, peintes le plus souvent sur un morceau de bois mal taillé. » (p. 7). Cette phrase permet en effet de saisir l'urgence de créer qui animait déjà le jeune Fortin parce qu'elle rappelle en fait la description suivante que Bourgault faisait de l'homme au début de son texte, « [il] avait tellement besoin de peindre qu'il a barbouillé toutes les matières qui pouvaient lui tomber sous la main » (p. 2, 4). On comprend que, peu importe s'il n'avait pas de supports convenables, son inspiration pour peindre étant plus forte que tout, il jetait ses couleurs sur ce qu'il trouvait, comme « du bois mal taillé ». Encore une fois, c'est l'authenticité de Fortin qui est révélée dans cet extrait, mais, plus précisément, l'authenticité du geste créateur, car il n'aurait pas réalisé ses œuvres pour la notoriété, ni pour l'argent, mais pour répondre à une pulsion intérieure. C'est en outre l'image de l'artiste inspiré qui est par là véhiculée, un artiste qui a tant d'idées qu'il ressent une compulsion à peindre. S'il est vrai que Fortin a fréquemment travaillé sur des matériaux peu conventionnels (planche de bois, carton ou papier d'emballage, panneaux divers, etc.), il apparaît pertinent toutefois de préciser que, dans de nombreux cas et surtout en ce qui a trait aux débuts de sa carrière, les peintures qu'il réalisait sur de tels supports étaient en fait des études ou, sinon, des pochades produites pour ne pas gaspiller la peinture qui restait sur sa palette après avoir peint un autre tableau¹¹⁷.

Signalons par ailleurs que dans cette section sur les premières œuvres de l'artiste, Bourgault fait remonter à très tôt dans la vie de Fortin le moment où celui-ci aurait choisi de cerner sa pratique autour du thème paysager. Toujours dans le même paragraphe où il avance que c'est avant même de fréquenter l'école que Fortin avait accepté sa vocation pour les arts, le journaliste écrit : « Le peintre s'engage : il fera du paysage. Il s'écartera rarement de cette

¹¹⁷ Par exemple, Fortin affirme lui-même avoir « fait quantité de petites pochades sur des boîtes à cigares » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 8 janvier 1969, p. 3, P44/B/10.1). Il précise aussi lors d'une autre entrevue qu'il réalisait ses pochades « pour ne pas gaspiller [s]es couleurs » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 21 février 1969, p. 1, P44/B/10.1).

ligne. » (p. 7). S'il concède par la suite qu'« [u]n peu plus tard, vers 1910, [Fortin] fait quelques natures mortes » que l'auteur juge « de peu de valeur », il ajoute par contre que le peintre « revient vite à ses premières amours et vers 1918, il construit des paysages où la ligne est maîtresse. Les traits sont accusés, puissants et décisifs. » (p. 7). C'est une fois de plus la question de l'authenticité de Fortin que met en valeur Bourgault dans ces passages, mais cette fois-ci, il s'agit de l'authenticité de sa pratique de paysagiste. L'attachement et la prédilection de Fortin pour le paysage québécois, que note à plusieurs reprises dans son texte le journaliste, se seraient manifestés selon lui dès les premiers essais picturaux du jeune artiste. Mentionnons qu'il est important pour l'auteur d'insister sur la force du lien qui unit Fortin au paysage québécois, car c'est là l'élément clé par lequel il peut présenter l'artiste comme une figure emblématique de l'attachement à la patrie.

D'ailleurs, Bourgault fait mention du supposé voyage de Fortin en Europe au tournant des années 1920 (p. 7), non pas pour rehausser le statut du peintre en évoquant des études prestigieuses, comme l'ont fait plusieurs autres auteurs, mais pour mieux réaffirmer l'attachement sincère de celui-ci envers son propre pays, comme l'avait fait Barbeau avant lui. En effet, à propos de l'ensemble de sa carrière, le journaliste écrit : « Malgré ses faibles ressources, il [Fortin] a beaucoup voyagé, particulièrement en Europe. Mais on le retrouve le plus souvent à Sainte-Rose [...] et dans cette chère Gaspésie [...]. C'est qu'il aime son pays par-dessus tout. Pour lui, la peinture ne peut être que nationale. » (p. 4). Par ailleurs, Bourgault décrit aussi Fortin comme quelqu'un de « profondément enraciné chez le peuple qui l'a fait et dans le sol qui le nourrit » (p. 4). Le journaliste le déclare même être « le peintre le plus vrai par rapport au milieu canadien-français » (p. 10). Ainsi, pour Bourgault, la préférence que manifeste Fortin pour le paysage national prend une dimension plus large. Sous la plume de cet auteur, l'amour de l'artiste pour son pays accède au statut de réelle passion qui n'a d'égale que celle qu'il éprouve pour la peinture.

Bref, c'est en situant Fortin dans une lignée d'artistes reconnus, en le présentant comme un peintre authentique dont la vocation s'est révélée très tôt et dont l'urgence de peindre a été ressentie très jeune que Bourgault fait de lui un être admirable. Et c'est en le décrivant

comme un des paysagistes les plus attachés et les plus fidèles à son pays que le journaliste peut faire accéder Fortin au rang des héros de la nation¹¹⁸.

3.2 Jean-René Ostiguy

Tout comme Bourgault, le critique et historien de l'art Jean-René Ostiguy a visité l'exposition de Fortin à la galerie L'Art français en 1961 et cette visite lui a inspiré un article qu'il a publié dans la revue *Vie des Arts*. Au moment où il rédige cet article, Ostiguy travaille pour le service à l'éducation à la Galerie nationale du Canada. Il sera ensuite chef au service des expositions itinérantes entre 1963 et 1965, puis il obtiendra le poste de conservateur de l'art canadien, emploi qu'il conservera jusqu'en 1986¹¹⁹. Nous ne nous attarderons pas sur le texte qu'il publie dans *Vie des Arts*, puisque, à propos de la jeunesse et du début de la carrière du peintre, on n'y apprend rien de nouveau. L'auteur ne fait qu'énumérer un certain nombre d'informations biographiques déjà connues en commettant quelques erreurs, notamment en lui attribuant des études en 1920 à Paris et à Londres (1961, p. 27)¹²⁰.

¹¹⁸ Enfin, mentionnons que cet article inspirera quelques auteurs par la suite, dont un auteur anonyme qui publiera, à l'occasion d'une exposition à la Galerie Marcel à Saint-Hyacinthe en 1962, un texte dans lequel il reprendra presque dans les mêmes mots le contenu biographique que nous venons d'analyser.

¹¹⁹ Courriel envoyé à l'auteure par Julie Levac de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, le 30 mars 2011.

¹²⁰ Rappelons qu'il se trompe aussi au sujet du lieu d'enseignement de Ludger Larose à Montréal. À ce propos, voir la section précédente sur Bourgault où il en est question à la page 63 de notre mémoire.

Ajoutons que d'autres critiques écriront sur l'exposition de 1961 à L'Art français, mais comme Ostiguy, ils ne rapporteront en ce qui a trait aux trente premières années de la vie de Fortin que des informations factuelles sans connotation aucune et répèteront les mêmes erreurs que lui quant à ses études (JASMIN, 1961, p. 5; PFEIFFER, 1961, p. 32).

Signalons également que lors de l'exposition *Rétrospective Marc-Aurèle Fortin. Quarante ans d'aquarelles 1913-1953* au Centre d'art du mont Royal en 1963, c'est un extrait de l'article d'Ostiguy qui figure sur le feuillet faisant office à la fois de carton d'invitation et de catalogue (Montréal, Archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin, Fonds Marc-Aurèle Fortin, « Carton d'invitation pour la *Rétrospective Marc-Aurèle Fortin au Centre d'art du Mont-Royal* », 1963, 1 p.). Inutile donc de se pencher sur le contenu de ce feuillet, ni sur les autres textes parus dans les journaux à l'occasion de cette exposition (ANONYME, 1963; JASMIN, 1963), car ils reprennent les mêmes informations sur la jeunesse et les études de Fortin que celles mentionnées dans *Vie des Arts*. Seul l'un des auteurs de ces articles se permet d'ajouter le renseignement suivant : « Fortin s'intéressa très jeune à l'art, au dessin » (JASMIN, 1963, p. 23), faisant ainsi valoir la précocité des dispositions artistiques du peintre et par le fait même l'authenticité de sa vocation. En effet, par cette affirmation, Claude Jasmin laisse entendre que Fortin était destiné à devenir artiste et que sa carrière n'a pas été entreprise pour des raisons condamnables (argent, notoriété...), mais plutôt parce qu'il a toujours aimé créer. Le simple fait de mentionner cet intérêt hâtif pour les arts agit comme un présage de sa vocation future. Comme le disent Kris et Kurz, l'attention accordée à la jeunesse et à l'adolescence d'une personne importante est due à la croyance « que tout événement ayant lieu dans [...son] enfance a un effet décisif sur [...son] évolution ultérieure » (1987, p. 38).

Après la parution de son texte dans *Vie des Arts*, Ostiguy semble s'être donné assez rapidement la tâche d'évaluer et d'étudier plus en profondeur l'œuvre et la carrière de Fortin. Comme en témoignent les recherches qu'il mène sur lui en décembre 1962¹²¹, il devait alors déjà travailler à la préparation de l'exposition rétrospective pour la Galerie nationale du Canada. Cette exposition est inaugurée le 16 avril 1964. Elle comprend 108 œuvres et elle est accompagnée d'un catalogue avec une introduction de quatre pages qui présente le peintre et sa peinture. La biographie de Fortin y est beaucoup plus étoffée que dans l'article qu'avait publié précédemment l'historien.

Examinons d'abord ce qu'écrit Ostiguy dans ce catalogue à propos de la première formation scolaire de l'artiste. Il ne se contente pas de mentionner seulement le passage de Fortin à l'ACCM, il précise que « [d]ès ses premières années à l'école, Fortin montre un penchant particulier pour le dessin » et ajoute qu'« il remporte [à l'ACCM] les premiers prix de dessin. » (p. [3])¹²². Ostiguy met de l'avant dans cet extrait non seulement la précocité du talent du peintre, mais aussi l'authenticité de sa vocation artistique, puisqu'il fait remonter à sa prime jeunesse son attirance pour le dessin. Comme le dit Heinich, « la précocité garantit l'intériorité, donc l'authenticité, d'une grandeur qui, manifestée dès le plus jeune âge, ne peut emprunter à une inculcation extérieure » (1991, p. 112). Dès la mention de ces premières informations biographiques, Fortin est donc déjà présenté comme quelqu'un d'admirable.

Après avoir révélé les prix obtenus en dessin par le peintre à l'école, Ostiguy continue ensuite son texte ainsi :

Cependant, il [Fortin] est contrarié. Son père voudrait le voir choisir une autre carrière. Pour poursuivre ses études, l'artiste doit d'abord s'éloigner de la maison

¹²¹ Nous avons en effet retrouvé aux archives du Musée des beaux-arts du Canada une lettre envoyée à l'artiste le 19 décembre 1962 pour obtenir quelques précisions sur sa biographie (Ottawa, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, fonds du Musée des beaux-arts du Canada, Marc-Aurèle Fortin (Exhibitions in Canada), « Lettre envoyée à Marc-Aurèle Fortin par Jean-René Ostiguy », 19 décembre 1962, 12-4-197, vol. 1.). Malheureusement, nous croyons que Fortin ne répondit jamais aux questions d'Ostiguy, car plusieurs erreurs au catalogue auraient ainsi pu être évitées, ce qui ne fut pas le cas. Serait-ce à cause du fondé de pouvoir du peintre, Albert Archambault, qui n'aurait pas donné ladite lettre à Fortin ou qui ne la lui aurait pas lue, qu'Ostiguy n'a jamais reçu de réponse? Il s'agit selon nous d'une hypothèse plausible.

¹²² Si c'est tout ce qu'écrit Ostiguy dans son introduction sur les études de Fortin à Montréal, spécifions qu'il ajoute dans la chronologie à la fin du catalogue la formation reçue par l'artiste au Monument-National (p. [30]). Par contre, comme nous l'avons déjà mentionné, il y répète l'erreur qu'il avait commise dans son article de *Vie des Arts* : il prétend que Larose a enseigné à Fortin au Monument-National alors que le jeune peintre y étudia seulement sous Dyonnet.

paternelle. Il travaille au ministère des Postes à Montréal, puis dans une banque à Edmonton, en Alberta, tiraillé entre son désir de peindre et celui de gagner sa vie. (p. [3]).

Dans ce passage, l'auteur pousse un peu plus loin que Marius Barbeau ne l'avait fait le motif des obstacles mis sur la route du jeune peintre par ses proches. D'une part, le désaccord entre Fortin et son père est exprimé de façon plus prononcée. Ostiguy ne déclare plus seulement que les premiers essais en peinture de l'adolescent n'étaient pas encouragés par son père, mais pire, que celui-ci veut voir son fils carrément changer de choix de carrière. D'autre part, Ostiguy énonce plus explicitement les conséquences de ce désaccord : Fortin est contraint de quitter la maison paternelle ainsi que de travailler pour gagner sa vie¹²³. Rappelons que ce motif des difficultés imposées à l'artiste par ses proches permet l'héroïsation de celui-ci parce qu'il fait paraître d'autant plus grande la réussite que la voie pour y accéder fut parsemée d'embûches.

Ostiguy, comme d'autres avant lui, attribue par la suite à l'artiste une formation plus importante que celle qu'il avait suivie puisqu'il avance que Fortin serait resté cinq ans aux États-Unis, et qu'il aurait étudié à l'Art Institute of Chicago, à Boston et New York (p. [3]). Il ajoute par ailleurs dans la chronologie (p. [30]) le nom de ses professeurs dont les mêmes deux sont de trop (Tarbell et Alexander).

Enfin, l'historien tente de décrire le travail artistique que Fortin réalise à cette époque et à son retour des États-Unis. Nous ne retranscrivons pas toute cette section, car elle traite avant tout de l'œuvre et non de la biographie. On nous permettra seulement de dire que si Ostiguy identifie de nombreuses influences dans les œuvres que produit à ce moment le peintre, il déclare tout de même que « [c]es tableaux contiennent des éléments fort personnels » (p. [4]), et pour la période suivante (le début des années 1920), il ne sera plus question du tout d'influences. L'historien se fera alors beaucoup plus dithyrambique en parlant de « chefs-

¹²³ Ostiguy commet quelques erreurs au sujet des emplois occupés par Fortin. Si le futur peintre a travaillé à Montréal avant de partir pour l'Alberta, ce n'était pas en tant que commis aux Postes, car il a été engagé pour cet emploi seulement le 11 septembre 1907 et il se trouvait alors à Edmonton. Il n'aurait pas non plus travaillé dans une banque à Edmonton, parce qu'il est peu probable qu'il ait eu le temps d'occuper un emploi entre le moment de son arrivée en Alberta et celui de son embauche aux Postes, période qui n'aurait duré qu'environ un mois (voir, pour plus de précision, la chronologie en annexe (appendice B, p. 147)).

d'œuvre » et en qualifiant la transition entre ces deux étapes dans la carrière de Fortin de « miracle » (p. [4]).

Il est important de souligner que de nombreuses parties du texte de ce catalogue seront reprises dans les journaux par des critiques qui ont commenté l'exposition rétrospective. Ainsi, Claude Jasmin participe au processus de mise en légende puisqu'il reprend à son tour le motif des obstacles mis sur la route du jeune homme par ses proches en insistant sur le fait que Fortin « opta pour le métier de peintre malgré la volonté paternelle » (1964, p. 23)¹²⁴. D'autres critiques reprennent, quant à eux, les données erronées d'Ostiguy sur la formation suivie par Fortin aux États-Unis (c'est entre autres le cas de ROYER, 1964, p. 20 et LAMY, 1964, p. 12).

Pour conclure sur l'apport d'Ostiguy à la légende de Fortin¹²⁵, on peut dire qu'avec son premier article paru en 1961, l'auteur ne fait qu'attribuer des études plus prestigieuses au peintre que celles qu'il a réellement réalisées. C'est plutôt avec l'introduction qu'il rédige pour le catalogue de l'exposition rétrospective à la Galerie nationale en 1964 qu'il participe davantage au processus de mise en légende. On se doit par contre de préciser que, même si ce catalogue contribue à diffuser plusieurs aspects du mythe de l'artiste, Ostiguy ne fait pas que des éloges à Fortin : il exprime parfois certaines réserves quand il évalue son œuvre¹²⁶.

3.3 John Russell Harper et les anthologies de l'art au Canada

En plus du témoignage de reconnaissance que constitue la rétrospective présentée à la Galerie nationale du Canada, Fortin obtiendra au cours des années 1960 l'estime de plusieurs autres historiens de l'art qui choisiront d'inclure quelques-uns de ses tableaux dans des expositions

¹²⁴ Mentionnons par contre que Jasmin n'est pas tout à fait fidèle au catalogue puisqu'il écrit, contrairement à Ostiguy, que le père de Fortin est médecin plutôt qu'avocat (JASMIN, 1964b, p. 23).

¹²⁵ Ostiguy publiera encore un article sur Fortin en 1965 intitulé « Marc-Aurèle Fortin et la maison dans la peinture canadienne ». Il n'y est par contre pas question de sa biographie, mais plutôt, comme le titre l'indique, d'une thématique précise que l'historien a identifiée dans l'œuvre de l'artiste et qu'il compare avec la façon dont elle se manifeste dans les tableaux d'autres paysagistes canadiens.

¹²⁶ En témoigne entre autres l'extrait suivant : « Fortin a oscillé entre l'imagerie décorative et la peinture fauve ; à son meilleur, il a mêlé l'une dans l'autre, à son pire, il a perdu sa naïveté pour tomber dans une illustration faussement Clarence Gagnon. » (p. [6]).

à caractère historique¹²⁷ ou qui décideront de mentionner ses œuvres dans leurs livres sur l'art au Canada. John Russell Harper¹²⁸ est l'un d'entre eux. Il publie en 1966 *La Peinture au Canada des origines à nos jours* dans lequel il réserve à Fortin quelques paragraphes¹²⁹. Avant lui, il y avait eu Robert Hamilton Hubbard qui, en 1963, avait intégré Fortin dans son livre *L'Évolution de l'art au Canada*¹³⁰, se contentant par contre de ne rapporter à propos de la vie du peintre que ses études « bonifiées »¹³¹. Harper, quant à lui, accorde beaucoup d'importance à la biographie du paysagiste dont il se sert même pour l'analyse « psychologisante » qu'il fait de ses œuvres. Examinons donc ce qu'il dit sur la jeunesse et les premières années de la carrière de Fortin. Il commence ainsi :

Fortin n'a pas eu une formation ordinaire. Il travaille d'abord comme employé des postes à Montréal et, à ses rares moments de liberté, étudie la peinture avec Ludger Larose et Edmond Dyonnet, maîtres dont l'évangile en matière d'art ne laisse guère de place à l'aventure et à l'esprit créateur¹³². Fortin dut donc forger son propre style lui-même, et la variété de ses choix témoigne de son éclectisme. (1966, p. 310).

Contrairement à la plupart des auteurs qui énumèrent les professeurs de Fortin pour faire valoir son professionnalisme et le situer dans une lignée d'artistes importants, Harper, lui, évoque Dyonnet et Larose plutôt pour signaler que Fortin ne leur est redevable en rien. En effet, en donnant une description négative de ses enseignants et en écrivant que pour cela, « Fortin dut donc forger son propre style lui-même », l'historien semble rejeter toute

¹²⁷ Par exemple l'exposition *Un demi-siècle de peinture canadienne*, organisée et mise en circulation par le Musée du Québec dans différentes villes de la province entre 1964 et 1966 ; l'exposition *Trois cents ans d'art canadien*, préparée par Robert Hamilton Hubbard et Jean-René Ostiguy et présentée à la Galerie nationale du Canada ainsi qu'à l'Art Gallery of Ontario en 1967 ; l'exposition *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1960*, tenue au Musée d'art contemporain de Montréal en 1967 ; l'exposition *Canadian Drawings and Water Colours* organisée par l'Art Gallery of Ontario et mise en circulation dans différentes villes d'Ontario entre 1969 et 1970 (mis à part *Trois cent ans d'art canadien* et *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1960*, nous ne connaissons pas les autres expositions mentionnées avant d'avoir accès aux documents de recherche du MNBAQ pour l'exposition *Marc-Aurèle Fortin, l'expérience de la couleur*).

¹²⁸ John Russell Harper a été conservateur de l'art canadien à la Galerie nationale du Canada entre 1959 et 1963. Il devient ensuite conservateur en chef du Musée McCord à Montréal à partir de 1964 et conservera cet emploi jusqu'en 1967.

¹²⁹ Harper avait déjà fait paraître un long article dans la revue *Canadian Art* en 1962 qui annonçait par la densité de son contenu la publication future de cet ouvrage. Nous ne nous pencherons toutefois pas sur cet article, puisque l'auteur n'y énumère que les noms des professeurs de Fortin.

¹³⁰ Au moment de la parution de cet ouvrage, Hubbard est conservateur en chef de la Galerie nationale du Canada. Il a occupé ce poste de 1954 à 1978. Avant cela, il avait été le premier conservateur de l'art canadien de ce musée.

¹³¹ Comme plusieurs autres auteurs, il mentionne un séjour à Londres et à Paris (HUBBARD, 1963, p. 86).

¹³² Harper se trompe ici dans la chronologie : Fortin étudia avec Larose et Dyonnet avant de travailler aux Postes à Montréal.

possibilité d'influence de la part de ceux-ci et met de l'avant, à la place, l'autodidaxie du peintre. L'image qui est véhiculée ici est donc celle d'un artiste de génie au talent inné et qui, par conséquent, n'a pas eu besoin de ses professeurs pour développer son art. D'ailleurs, quand Harper fait ensuite état du séjour de Fortin à Chicago, il ne relève pas le nom des maîtres avec qui il a étudié :

[Fortin, c']est un homme qui ne tient pas en place : en 1908, il est à Edmonton et y gagne assez d'argent pour aller visiter Chicago, Boston et New York avant de rentrer en 1914¹³³. C'est à l'Art Institute of Chicago qu'il voit pour la première fois de la bonne peinture. Il découvre trois artistes très différents qui exerceront sur lui une grande influence. Le premier est le peintre anglo-belge Frank Brangwyn, qui l'impressionne par la vigueur et l'ambition de ses toiles peintes par larges applications énergiques. Le second, sir Alfred East, dont le livre sur l'art du paysage l'aidera à trouver son style dans ce domaine. Quant au troisième, c'est un peintre aujourd'hui à peu près oublié, l'Espagnol Sorolla y Bastida [...]. (p. 310).

En effet, parmi les noms d'artistes mentionnées, aucun n'est présenté comme son professeur et, de toute façon, aucun ne l'a réellement été. L'auteur semble plutôt énumérer les peintres dont Fortin a pu examiner les tableaux dans les salles du musée de l'AIC et, ce faisant, on est porté à comprendre que c'est surtout en tant que visiteur que le jeune homme s'est rendu dans cette ville pour se former lui-même devant les toiles des maîtres qui l'inspiraient. Or, lors de son séjour à Chicago, Fortin a bien fréquenté les classes de certains artistes et suivi des cours auprès d'enseignants et il n'en est nulle part question.

Harper aborde également la question de la relation problématique entre Fortin et son père. Il pousse plus loin que les auteurs étudiés jusqu'ici cet aspect de la légende, car il pose un lien direct entre le style de l'artiste et cet « obstacle » particulier :

La formation et les origines de Fortin expliquent sans doute son instabilité et l'espèce de violence inquiète que l'on trouve dans sa peinture. Par le seul fait d'avoir choisi de devenir peintre, il a rompu avec la tradition : ce n'est en effet pas la carrière que l'on s'attend à voir embrasser au fils d'un juge de Sainte-Rose. Son père appartenait à cette moyenne bourgeoisie [*sic*] pour laquelle compte par-dessus tout le respect des devoirs envers l'Église, l'État et la société, et ce ne fut sans doute pas chose facile que de braver les désirs d'un tel entourage familial. (p. 311, 313).

¹³³ Est-il besoin de préciser qu'Harper commet une erreur en indiquant que Fortin resta jusqu'en 1914 aux États-Unis? Consulter la chronologie en annexe (appendice B, p. 151) pour plus de précision.

On reconnaît non seulement dans cet extrait l'image de l'artiste surmontant les obstacles imposés par ses proches, qui, comme on le sait, contribue à faire paraître davantage admirables ses accomplissements, mais en plus, on remarque la présence d'un nouveau motif, celui qu'Heinich nomme la précocité de ses dispositions morales. En effet, le milieu familial bourgeois de l'artiste semble invoqué et décrit pour mieux démontrer le tempérament rebelle de celui qui dut « romp[re] avec la tradition » en s'opposant aux valeurs conservatrices de son père et « braver les désirs » de ce dernier pour suivre la voie qu'il avait choisie. En révélant ainsi que, dès sa jeunesse, Fortin manifestait un caractère insoumis, Harper laisse présager la capacité du peintre à faire fi des conventions en art et donc à créer des œuvres plus innovatrices et plus authentiques. L'auteur ne sous-entend-il pas d'ailleurs que ce moment marquant de la jeunesse de Fortin permet d'expliquer l'« *instabilité* et l'espèce de *violence inquiète* que l'on retrouve dans sa peinture » (nous soulignons), caractéristiques qui ne peuvent en aucun cas être associées à une pratique conventionnelle? La présence de ce trait de caractère chez le jeune Fortin laisse aussi imaginer qu'il ne sera pas du genre à vivre en société selon des règles qui ne lui conviennent pas. Elle permet donc d'entrevoir sa future tendance à la marginalité. À ce sujet, précisons que ce côté rebelle qualifie le tempérament de la plupart des artistes qui, depuis l'ère romantique, ont « fait de la marginalité une valeur, du refus de l'intégration un destin et de "la société" un repoussoir » (HEINICH, 2005, p. 142)¹³⁴. Ce trait de personnalité est aujourd'hui devenu, selon Heinich, une des conditions préalables pour atteindre l'excellence en art.

Ainsi, on constate que, même en ne s'en tenant qu'à la section que Harper consacre à la jeunesse et aux études de Fortin, plusieurs passages favorisent d'ores et déjà le déploiement de sa légende. L'auteur met de l'avant le caractère autodidacte de sa formation et laisse de ce fait entendre que tout jeune il était déjà doué pour la peinture¹³⁵. Puis, en évoquant le conflit qui a causé de la discorde entre le futur artiste et son père, Harper, d'une part, fait valoir la ténacité de Fortin qui a su s'entêter dans sa vocation malgré les obstacles et, d'autre part, met

¹³⁴ Heinich ajoute par ailleurs fort à propos que pour la jeunesse romantique, « [n]e pas "se déterminer" pour un état, refuser de "réussir" dans la voie tracée par la famille, c'est faire du désœuvrement une vertu et du ratage une forme d'héroïsme » (2005, p. 142).

¹³⁵ Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'Arlene Gehmacher a aussi relevé ce motif propre à l'héroïsation des artistes dans la partie du livre que Harper dédie à Ozias Leduc (GEHMACHER, 1995, p. 2).

en relief dès sa jeunesse sa personnalité rebelle. En 1977, l'auteur rééditera la version anglaise de son ouvrage, mais son texte sur Fortin demeurera exactement le même.

En 1973, l'historien de l'art Dennis Reid publiera aussi un livre sur le développement de la peinture au Canada. Contrairement à Harper, Reid ne semble pas considérer Fortin comme une figure marquante de l'histoire de l'art canadien, puisqu'il se contente de l'identifier parmi les exposants du groupe de l'Atelier qui, avec John Lyman, ont présenté leurs œuvres en 1932 aux Henry Morgan Galleries (1973, p. 201). Par contre, lors de la réédition de son ouvrage en 1988, il consacre davantage d'espace à Fortin, commentant sa vie et sa pratique en tant que paysagiste. Toutefois, comme plusieurs de ses prédécesseurs, Reid incorporera dans son texte un nombre considérable d'erreurs à propos des trente-cinq premières années de la vie du peintre¹³⁶.

3.4 Jean-Pierre Bonneville

Figure marquante des années 1960 en ce qui concerne Fortin, Jean-Pierre Bonneville est avant tout l'un des plus grands collectionneurs de ses œuvres à l'époque¹³⁷. Les tableaux qu'ils possèdent seront d'ailleurs présentés dans plusieurs expositions dont certaines sont organisées par le propriétaire lui-même (en 1963, au centre d'art du mont Royal, en 1968, au centre culturel de Verdun, en 1970, à Rouyn-Noranda). Bonneville est aussi journaliste en Abitibi. Il a participé à la fondation du journal *Le Progrès* de Rouyn (BEAULIEU *et al.*, 1987, p. 277) et sera président du quotidien *La Frontière* de la même ville entre 1964 et 1975 (BEAULIEU *et al.*, 1985, p. 87). Au cours de la décennie 1960, il rédigera de nombreux

¹³⁶ Puisqu'il a déjà été question à plusieurs reprises de ces erreurs et de leurs conséquences pour la mise en légende du peintre, nous nous contenterons de retranscrire ici l'extrait concernant Fortin en référant le lecteur à la chronologie en annexe (appendice B) : « *The one really innovative talent to develop in Montreal during the years of Lyman's absence was Marc-Aurèle Fortin (1888-1970). Born at Sainte-Rose, a northern suburb of Montreal, Fortin studied first at the Monument[-]National (1903-6), and then with Ludger Larose (1906-08), followed by three years of working first in the Montreal post-office and then with a bank in far-off Edmonton, Alberta. He then spent three years travelling in the United States, ending up studying at the Art Institute of Chicago. Back in Montreal in 1914, he attracted little attention with his work until – after a short visit to France and England in 1920 – he began to show large, intensely decorative watercolours and oils of the bustling activity in the port of Montreal, and phenomenal, equally decorative but serene country views dominated by the massive elm trees of his native Sainte-Rose. Almost primitive in their individualistic vitality, such major works as his Landscape at Ahuntsic ([Galerie nationale du Canada]), of c. 1924, were certainly among the most inventive, commanding paintings to be seen in Montreal at the time.* » (REID, 1988, p. 207-208).

¹³⁷ Il se met à acheter des peintures de Fortin à partir de 1959 et bâtit rapidement sa collection. En 1968, il possède déjà 112 œuvres du peintre (BONNEVILLE, 1968a, p. 23).

articles sur Fortin – nous en avons répertorié pas moins d'une douzaine – dont plusieurs seront publiés dans ces deux journaux. Il sera également l'auteur du catalogue de l'exposition présentée au Centre culturel de Verdun en 1968 et d'une monographie qui paraîtra beaucoup plus tard : *Marc-Aurèle Fortin en Gaspésie* (1980). Bref, Bonneville aura réalisé durant les années 1960 un important travail de promotion de l'artiste. À ce titre, il figure au sein des auteurs qui ont le plus participé à consolider le mythe de Fortin.

Parmi la douzaine d'articles qu'il publie, dix sont pertinents pour notre analyse. Inutile par contre d'examiner chacun d'entre eux en détail, puisque plusieurs se recoupent : Bonneville a souvent fait paraître les mêmes textes dans différents journaux en ne les modifiant que très légèrement. Ainsi, les quatre articles qu'il signe en 1963 et 1964 présentent un contenu quasi identique en ce qui a trait à l'enfance et aux années de formation du peintre. Puis, quatre ans plus tard, après avoir fait quelques corrections dans sa chronologie, et avoir accumulé de nouvelles informations, l'auteur publie un long texte dans *La Frontière* (1968b). Il fragmente ensuite ce texte en trois articles qu'il fait paraître pour publiciser l'exposition de sa collection d'œuvres de Fortin au centre culturel de Verdun dans le journal le *Messenger* de cette ville (1968c; 1968d; 1968e). Dans son catalogue d'exposition, il aborde de façon un peu plus succincte la jeunesse et le commencement de la carrière du peintre, mais y véhicule des idées similaires (1968a). Il en va de même pour la série de deux articles qu'il rédige pour *La Presse* toujours à l'occasion de cette exposition (1968f; 1968g). Ces deux derniers articles seront fusionnés en un seul qui paraîtra dans le même quotidien lors du décès de l'artiste en 1970. Étant donné ces nombreux recoupements, nous avons choisi de nous pencher principalement sur l'article rédigé pour *La Frontière* en 1968 à l'occasion des 80 ans de Fortin (1968b), puisqu'il nous semble cristalliser les idées de Bonneville sur le peintre. Cela étant dit, nous ferons aussi référence aux autres publications du journaliste tout au long de notre analyse lorsque cela sera pertinent.

Examinons d'abord comment se structure ce texte écrit pour *La Frontière*, ce qui nous permettra en même temps de révéler le ton de l'auteur. Dans un registre empreint de pathos, Bonneville commence par dresser un portrait désolant du peintre vieillissant, amputé et presque aveugle. Le collectionneur adopte ensuite un ton épique pour retracer l'évolution de la carrière et de l'œuvre de l'artiste jusqu'aux années 1950. Mais quand l'auteur narre les

malheurs qui s'abattent sur le peintre à la fin de sa vie, il retombe dans le registre pathétique. Enfin, il conclut qu'avec les années 1960, arrive finalement le temps de la reconnaissance et du triomphe du génie de Fortin. Il n'y a donc aucun doute, Bonneville s'inscrit dans une entreprise apologétique de glorification du paysagiste. Voyons comment il procède en nous concentrant plus précisément sur l'objet de notre étude, soit la manière dont il aborde l'enfance et les débuts de la carrière de l'artiste.

L'auteur amorce son survol de la vie du peintre en s'attardant d'abord à décrire son village natal :

Marc-Aurèle Fortin est né à Sainte-Rose le 14 mars 1888 [...].

À cette époque, Sainte-Rose était le lieu de villégiature des Montréalais cossus. Traversé par la rivière des Mille-Îles, baignant dans les feuillages et présentant au soleil ses belles maisons de chez nous, ce village avait constamment un air de fête. Et que dire des grands ormes qui ombragent le village? Les ormes géants de Sainte-Rose, en été, étaient comme une mer de verdure qui dévalait la petite route poussiéreuse en face de l'église et de la maison natale de Fortin, laquelle existe toujours près de la vieille église de pierre. Ces ormes, Fortin allait les poétiser dans ses célèbres tableaux de l'époque 1920.

Comme tous les petits gars du monde, Marc-Aurèle Fortin marcha à l'école de son village et s'émerveilla tôt des spectacles de la nature. (1968b, p. 7).

On constate que Bonneville donne une description assez idéalisée du village. Il semble en effet toujours faire un temps radieux à Sainte-Rose, n'y avoir que de jolies maisons et s'y dégager « constamment un air de fête ». De plus, Bonneville prend bien soin d'insister sur l'omniprésence de la nature autour de la résidence où a grandi l'artiste. Il souligne la proximité de la rivière des Mille-Îles, il évoque le soleil ainsi que les feuillages ombrageant la « route poussiéreuse » et il signale la quantité impressionnante d'« ormes géants » en comparant leur présence à « une mer de verdure ». Par une telle description, l'auteur semble vouloir insinuer que, né dans un paysage si idyllique, Fortin ne pouvait qu'être destiné à en admirer les beautés, mais surtout à s'en faire plus tard le chantre. Bonneville affirme d'ailleurs que Fortin « s'émerveilla tôt des spectacles de la nature » laissant ainsi entendre que, toute sa jeunesse durant, le futur peintre s'est « nourri » à même ce paradis naturel. De plus, le journaliste n'ajoute-t-il pas que ce sont « ces ormes [de son enfance], [que] Fortin allait [...]

poétiser dans ses célèbres tableaux de l'époque 1920 » (p. 7) et que c'est « par sa jeunesse studieuse et solitaire *passée à Sainte-Rose sous les grands ormes* dont le feuillage verdit encore sur ses toiles, [que] Fortin nous fait pénétrer dans cette nature sensible » (p. 7, nous soulignons)? Comme le disent Kris et Kurz, « [q]uelle que soit la nature de l'œuvre, on réussit toujours à en trouver la source dans les impressions d'enfance dont, la plupart du temps on ne sait d'ailleurs rien » (1987, p. 62). Mentionnons en outre que d'insister sur cette présence de la nature durant la prime jeunesse du peintre et sur la manifestation dès cette époque de son amour pour celle-ci permet de garantir l'authenticité de l'attachement pour le paysage québécois que Bonneville met de l'avant chez l'artiste mature. Ce qui laisse de surcroît présager cette autre image mythique que le journaliste lui-même véhiculera dans ses textes, soit celle du paysagiste « dont toute la vie fut en communion constante avec la nature » (p. 1). Enfin, selon Kris et Kurz, le simple fait de situer l'enfance de l'artiste dans un cadre rustique constitue en soi un motif propre à son héroïsation, car cela permet de démontrer que son talent est bel et bien inné et naturel, n'ayant eu pour tout guide que ce modèle qu'est la nature (1987, p. 61-63).

Cela dit, spécifions qu'il n'est pas question dans les passages mentionnés de n'importe quel environnement naturel, mais bien de celui de Sainte-Rose. Il y a donc aussi un effort de la part de l'auteur pour rattacher le peintre à son village natal. On ne s'étonnera pas dans ce cas de savoir que Bonneville est l'un des premiers à désigner Fortin dans ses articles par ce qui est devenu aujourd'hui l'un de ses surnoms : le peintre de Sainte-Rose¹³⁸. Ce surnom permet de renforcer l'idée que le paysagiste et sa peinture sont bien enracinés dans le terroir québécois et qu'il se situe en marge des autres artistes dont les ateliers étaient souvent à Montréal. Pourtant, Fortin a longtemps habité à Montréal¹³⁹ et bien qu'il ait fréquemment séjourné dans diverses régions du Québec, il se voit toujours associé à Sainte-Rose. Ce village fait donc partie intégrante du mythe de Fortin tout comme Saint-Hilaire pour Ozias Leduc¹⁴⁰. D'ailleurs, dans son texte, Bonneville désigne non seulement Fortin comme « le

¹³⁸ En fait, c'est dans un article qu'il écrit à l'occasion de la rétrospective à la Galerie nationale du Canada que Bonneville utilise pour la première fois de façon soutenue ce surnom qu'il substitue parfois par « le paysagiste de Sainte-Rose » ou « le solitaire de Sainte-Rose » (1964a, p. 3).

¹³⁹ Il demeure à Montréal de 1901 à 1904, de 1910 à 1919 (voir la chronologie en annexe, appendice B) puis de 1925 à 1933 (voir la chronologie établie par Foisy dans GRANDBOIS, 2011, p. 295).

¹⁴⁰ En effet Gehmacher prétend que Saint-Hilaire est au fondement du mythe de Leduc : « [...] *the mythical image of the Saint-Hilaire region informing in an essential way Leduc's aesthetic production acted as a powerful*

peintre de Sainte-Rose » (1968b, p. 7), mais il le qualifie aussi de « solitaire de Sainte-Rose » (p. 8), un peu comme Ozias Leduc fut nommé « l'ermite de Saint-Hilaire ». Ce motif de la solitude joint à celui du contact privilégié avec la nature rajoutant à l'authenticité de la démarche de l'artiste.

Dans les quatre articles que Bonneville publie en 1963 et 1964, dans le premier de sa série pour le *Messenger* de Verdun (1968c) et dans son catalogue d'exposition (1968a), l'auteur donne une description tout aussi idéalisée du village et de la nature de Sainte-Rose au moment de l'enfance de Fortin et va même parfois jusqu'à comparer cette région à celle de la Loire en ce qu'elle aurait participé à la gestation de son œuvre tout comme la Loire l'aurait supposément fait pour les impressionnistes. En effet, il écrit dans ses quatre premiers articles :

À l'époque Ste-Rose était un village de rêve qu'arrosait paresseusement la rivière des Mille-Îles. Lieu de villégiature des Montréalais, avec ses maisons de pierre blotties à l'ombre d'ormes géants, clair et rieur, pimpant et endimanché pour les jours de Fête, Ste-Rose était en ce temps-là pour nos artistes en herbe ce que la Loire glorieuse gardait pour les peintres français impressionnistes. » (1963a, p. 5; 1963b, p. 13; 1964a; 1964b, p. 19)¹⁴¹.

Toutefois, dans ces articles, le journaliste n'avance pas que, dès cette époque, le futur peintre éprouvait de l'attachement pour la nature. Mais est-il besoin de faire cette précision lorsque les descriptions mettent autant l'accent sur le charme idyllique de l'environnement naturel du village qui ne pouvait que fasciner une âme artistique? Ainsi, toutes ces publications, simplement par leur description de la nature de Sainte-Rose, permettent déjà d'entrevoir quel grand artiste deviendra Fortin. Seuls ses articles qu'il écrit en 1968 (1968f; g) et 1970 pour

metaphor for the fundamental generative concept that was at the root of the myth – that of authenticity » (1995, p. 5).

¹⁴¹ Dans son catalogue de l'exposition au centre culturel de Verdun, Bonneville écrit plutôt : « Vers 1890, Sainte-Rose était pour Montréal ce que la Loire fut de tous temps pour Paris : une oasis de verdure qu'arrosait une rivière souriante et vagabonde. Les grands ormes feuillus à souhait qui faisaient comme un dais à la route poussiéreuse dévalant le village, à la porte de sa maison natale, près de l'église, c'est ce qui a le plus impressionné le peintre naissant à l'univers physique qui l'entourait. Et quand Fortin prendra le pinceau à vingt ans, obéissant à une vocation de tout son être, c'est la maison, les champs, le crépuscule, les arbres qui l'envahiront. » (1968a, p. 5). Précisons toutefois que dans son article du *Messenger* (1968c), puisqu'il reprend exactement le même contenu que celui de *La Frontière* analysé plus tôt (1968b), Bonneville n'établit pas cette correspondance entre la Loire et Sainte-Rose, mais propose tout de même une image idéalisée du village natal de Fortin.

La Presse abordent l'enfance du peintre sans évoquer le cadre rustique quasi paradisiaque dans lequel il l'a vécue.

Revenons au texte composé à l'occasion des 80 ans de Fortin (1968b) que nous avons choisi comme modèle du discours biographique de Bonneville. Après ces considérations sur l'enfance et le village natal, l'auteur relate les premières études de l'artiste :

Plus tard, après avoir étudié à Ottawa, il poursuivit ses études au [c]ollège [de] Saint-Laurent, de Montréal, et fut le voisin de classe de Camillien Houde à l'École du Plateau¹⁴².

Dès lors, Fortin étonnait ses professeurs par son habileté à dessiner. De qui détenait-il ce talent de dessinateur et de coloriste? On l'ignore, car issu d'une famille de quinze enfants dont seulement sept vécurent plus de vingt ans, Fortin n'a pas eu d'imitateurs dans son milieu. De tempérament casanier et sauvage, il répondait sans doute à un besoin de s'extérioriser, d'exprimer son moi par le crayon et le pinceau. (p. 7).

Il est intéressant de noter qu'en ce qui concerne l'École du Plateau, l'auteur prend la peine de signaler la présence de Camillien Houde dans la classe de Fortin¹⁴³. C'est que Camillien Houde n'est pas un homme ordinaire, il était lui aussi destiné à devenir un personnage public important et un héros pour la nation. Il sera en effet député puis chef conservateur à Québec ainsi que maire de Montréal. Il obtiendra l'estime et l'admiration populaire pour s'être fait incarcérer dans un camp de concentration pendant quatre ans suite à son refus déclaré dans les journaux en 1940 de participer à l'enregistrement national obligatoire de tous les Canadiens en vue de la conscription. Il faut dire que le gouvernement avait promis lors des élections précédentes qu'il n'aurait pas recours à la conscription (LINTEAU, 1992, p. 126). Associer ainsi le peintre durant son enfance à cet homme qui était devenu légende de son

¹⁴² Précisons que contrairement à ce que prétend Bonneville, il nous apparaît peu probable que Fortin ait étudié à Ottawa. À moins que ce ne soit avant 1901, période où ne le croyons à l'école du village de Sainte-Rose, mais puisque les registres de cette institution n'existent plus, il nous a été impossible de le prouver. Or, aucun autre auteur ne fait mention de telles études à Ottawa. De même, dans aucun autre texte de Bonneville, il n'est question d'Ottawa, mis à part le premier de la série que le journaliste écrit pour le *Messenger* (1968c). Rappelons également que le futur peintre fréquente l'École du Plateau avant le collège de Saint-Laurent.

¹⁴³ Dans le *Palmarès de l'ACCM* pour l'année académique 1903-1904, on retrouve le nom « Camille Houde » (ACCM, 1904, p. 5). Il s'agit vraisemblablement de Camillien Houde dont le nom présenterait une faute de frappe.

vivant, permet à Bonneville de laisser présager que le jeune Fortin était lui aussi destiné à être célébré par son peuple comme quelqu'un d'admirable¹⁴⁴.

Le paragraphe suivant de l'extrait cité débute par une anecdote révélant un motif dont la présence commence à se faire récurrente dans les textes biographiques sur l'artiste, c'est-à-dire la manifestation précoce du don de l'enfant pour les arts. En avançant que, dès cette époque, « Fortin étonnait ses professeurs par son habileté à dessiner », Bonneville rend plus admirable le peintre parce qu'il sous-entend que son talent ne lui a pas été inculqué, mais qu'au contraire il a toujours fait partie de lui. Qui plus est, le journaliste suggère ensuite que ce ne sont certainement pas ses parents qui lui ont transmis cette habileté, « car issu d'une famille de quinze enfants [...], Fortin n'a pas eu d'imitateurs dans son milieu ». On est donc porté soit à comprendre que le peintre est seul responsable de son talent ou, sinon, à croire qu'il s'agit d'un don de Dieu, ce qui, dans l'un ou l'autre des cas, fait paraître l'artiste encore plus spécial. Mentionnons au passage que, si plusieurs autres articles de Bonneville signalent la manifestation hâtive du talent de Fortin ou, à tout le moins, son désir ardent de créer (le journaliste ira même jusqu'à parler de « démon de la peinture [...] saisi[ssan]t [Fortin] pour ne plus jamais lui donner un moment de répit » (1963a, p. 5; 1963b, p. 13; 1964a; 1964b, p. 19), par contre rares sont ceux qui précisent que ce talent n'a pas été hérité de ses parents¹⁴⁵.

Par ailleurs, dans cet extrait de l'article de *La Frontière* (1968b), le jeune peintre est présenté comme en marge du reste de sa famille. Non seulement n'y a-t-il personne d'autre qui possède le même don que lui pour les arts, mais, en plus, l'auteur qualifie son tempérament de « casanier et sauvage ». Différent de ses frères et sœurs, il serait donc enclin, par sa personnalité, à l'isolement. Ce que confirme d'ailleurs le journaliste un peu plus loin en déclarant : « [e]t par sa jeunesse studieuse et *solitaire* passée à Sainte-Rose sous les grands ormes dont le feuillage verdit encore sur ses toiles, Fortin nous fait pénétrer dans cette nature sensible » (p. 7, nous soulignons). Ainsi, Bonneville retrace dans les premières années de la

¹⁴⁴ Signalons par contre qu'aucun autre texte de Bonneville, sauf le premier article qu'il publie pour le *Messenger* (1968c), n'établit ce lien entre le jeune Camillien Houde et le jeune Fortin.

¹⁴⁵ En effet, seul le premier article que Bonneville écrit pour le *Messenger* (1968c) présente exactement le même contenu que celui de *La Frontière* (1968b). Les textes publiés en 1963 et 1964 ne spécifient pas que personne d'autre dans la famille du peintre faisait preuve du même talent que lui. Quant aux autres publications de Bonneville, on n'y retrouve pas le motif du talent précoce.

vie du peintre, le caractère solitaire qu'il relève à plusieurs reprises chez l'adulte¹⁴⁶ et qui lui permet de garantir l'originalité de sa pratique (isolée dans la campagne, ne s'inspirant que du paysage québécois, Fortin ne pouvait subir l'influence des autres). Cette idée de l'isolement au sein de la nature durant la jeunesse de l'artiste peut même à la limite rappeler l'image du « bon sauvage ». Avec en tête la description idyllique de l'environnement naturel de Sainte-Rose, donnée par l'auteur quelques lignes auparavant, on en arrive à imaginer que l'artiste est « né » de ce paradis naturel plutôt que de sa famille dont il n'a hérité aucun talent.

Si la majorité des autres textes que publie Bonneville ne fait pas référence au caractère solitaire du peintre au moment de son enfance¹⁴⁷, en revanche les quatre qu'il écrit en 1963 et 1964 abordent la question du différend opposant Fortin à son père, question qui n'est pas traitée dans l'article de *La Frontière* (1968b) et qui aurait pu accentuer davantage l'impression de l'isolement du jeune artiste du reste de sa famille. Pourquoi le journaliste omet-il à partir de 1968 de mentionner ce conflit? Peut-être est-ce parce qu'il avait lu deux ans plus tôt la déclaration suivante de Fortin retranscrite dans le *Nouveau-Samedi* : « À cette époque, les artistes avaient mauvaise réputation. Et moi, comme j'étais peintre, je ne pouvais m'attendre à un miracle. Parce que nous étions seize à table, je suis parti un jour pour aller gagner ma pitance. Mais je n'ai jamais été en désaccord avec mon père, comme on l'a écrit. » (Fortin cité dans CÔTÉ, 1966, p. 17, nous soulignons)¹⁴⁸. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter que, dans les quatre articles que Bonneville signe en 1963 et 1964, ce motif des obstacles mis sur la route du jeune peintre par ses proches prend encore de l'ampleur. L'auteur écrit : « [Fortin] commence à dessiner sur tous les matériaux qui lui tombent sous la main. Pour lui changer les idées, son père, le juge Fortin, qui ne favorise que maigrement sa vocation d'artiste, l'envoie rejoindre son frère aîné, Joseph-Albert, dans l'Ouest

¹⁴⁶ Il écrit entre autres : « [...] le peintre de Sainte-Rose, devenu Abitibien comme pour marquer davantage l'isolement [*sic*] que fut toujours son existence, est résigné. » (p. 1); « Et la tragédie va se précipiter sur la vie du solitaire de Sainte-Rose [...] » (p. 8); « Après ses amputations, Marc-Aurèle Fortin, qui menait une vie d'ermite, tomba entre les mains d'un homme ignare [...] » (p. 9).

¹⁴⁷ Seuls l'article paru en 1968 dans *La Presse* et sa republication à l'occasion du décès de l'artiste en parlent aussi : « De 1920 à 1934, Fortin chantera donc les ormes qui ont bercé son enfance et sa jeunesse *solitaire*. » (BONNEVILLE, 1968g; 1970, nous soulignons).

¹⁴⁸ D'ailleurs, suite à la publication de l'article de Côté, d'autres journalistes ont aussi diminué l'importance du différend entre Fortin et son père. C'est par exemple le cas de Jean-Claude Paquet qui déclare à ce sujet et non sans rappeler les propos du peintre : « Marc-Aurèle Fortin était le fils d'un juge. Si l'on considère la mauvaise réputation qu'avaient les artistes de cette époque, on comprendra que Fortin opta pour le métier de peintre malgré la volonté de son père. » (1966, p. 8).

canadien. » (1963a, p. 5; 1963b, p. 13; 1964a; 1964b, p. 19). Ainsi, Bonneville ajoute un nouvel obstacle découlant du désaccord du père de voir son fils pencher vers la profession d'artiste. En effet, ni Barbeau, ni Ostiguy, ni Harper ne présentaient le séjour du peintre en Alberta comme l'initiative de Thomas Fortin qui souhaitait par là écarter son enfant de sa vocation. Quelles sont les vraies raisons qui poussent le jeune homme à se rendre dans l'ouest du Canada? Est-ce réellement son père ou est-ce une décision personnelle du fils? Les auteurs ne s'entendent pas¹⁴⁹ et Fortin n'est plus là pour trancher. De toute façon, peu nous importe de connaître les causes réelles de ce voyage, car ce qui nous intéresse vraiment, c'est de comprendre ce que celles mentionnées dans les quatre articles de Bonneville représentent pour la légende. Et comme nous l'avons déjà dit, elles signifient un obstacle de plus que Fortin a dû surmonter pour atteindre son objectif de devenir artiste¹⁵⁰.

Avant de nous pencher sur l'extrait suivant du texte de Bonneville qui nous occupe (1968b), relevons un dernier détail tiré du passage cité précédemment où l'auteur laisse comprendre qu'aucun autre des frères et sœurs de Fortin ne possédait son habileté pour les arts. Bonneville y mentionne également que ce dernier est « issu d'une famille de quinze enfants dont seulement sept vécurent plus de vingt ans » (1968b, p. 7, nous soulignons). Si cette information peut paraître sans grande importance puisque mentionnée en incidente dans une phrase plus longue sur un sujet connexe, elle est néanmoins significative en ce qui a trait à la mise en légende du peintre. En effet, cette allusion à la mort qui entoure la venue au monde et l'enfance de Fortin nous renvoie à deux des motifs récurrents identifiés par Otto Rank concernant la naissance des héros dont il a étudié les mythes¹⁵¹. D'une part, le décès de

¹⁴⁹ Si Bonneville et René Buisson (1995, p. 18) croient que c'est Thomas Fortin qui obligea son fils à se rendre en Alberta, Guy Robert (1982, p. 180) et Richard Foisy (2011, p. 24) estiment, quant à eux, que c'est le peintre qui décida de partir pour s'éloigner de son père et acquérir son indépendance. Par contre, aucun de ces auteurs ne présente des preuves à l'appui de leur propos.

¹⁵⁰ Doit-on rappeler que toutes ces nouvelles embûches mises sur sa route contribuent à faire paraître encore plus héroïque l'artiste et encore plus authentique sa vocation, parce que, malgré ces embûches, jamais il n'a abandonné son rêve de consacrer sa vie à l'art? Par ailleurs, faisons remarquer que cet aspect de la légende de Fortin voulant que son père se soit opposé à sa passion constitue en fait la première forme de rejet ou de méconnaissance du « génie » du peintre présente dans sa biographie. Elle préfigure donc celle dont feront mention plusieurs biographes et en particulier Bonneville lui-même qui diffusa abondamment cette image du génie méconnu.

¹⁵¹ Après avoir analysé un nombre considérable de légendes à propos de la naissance de héros comme Moïse, Gilgamesh, Romulus, etc., Rank en a dégagé une série de traits communs qui lui ont permis d'élaborer une « sorte de légende-type » qu'il formule ainsi :

« - Le héros est l'enfant de *parents des plus éminents*; c'est la plupart du temps un fils de roi.

- Sa naissance est précédée de *difficultés* comme la continence, ou une longue période de stérilité, ou des rapports clandestins entre les parents à la suite d'interdits ou d'obstacles extérieurs. Au cours de la grossesse ou même

plusieurs des frères et sœurs de Fortin peut évoquer le motif des difficultés qui précèdent souvent la mise au monde du héros. D'autre part, la mort de ces mêmes frères et sœurs peut être comprise comme une tendance des enfants à ne pas survivre à l'accouchement et, de ce fait, elle peut être associée au motif du décès présumé du héros nouveau-né. Cette information donnée de façon secondaire sur la famille du peintre contribue donc à connoter sa naissance et son enfance d'une aura héroïque ainsi qu'à les marquer d'un signe du destin. Le fait que Fortin ait survécu à ses frères et sœurs signifie qu'il a déjà vaincu ce premier obstacle et qu'il saura par conséquent en surmonter d'autres et ainsi accomplir de grandes choses.

Examinons maintenant ce qu'écrit Bonneville après avoir discuté des premières études de l'artiste à Montréal et de l'apparition hâtive de son talent :

Sa vocation de peintre devenant plus pressante, Fortin suivit les cours de Ludger Larose, puis il partit avec son frère aîné Joseph-Albert pour Edmonton où il fut gardien de nuit de bureau de poste pendant trois ans. De là il traversa la frontière et alla étudier à Chicago et à Boston. À Chicago il s'engoua d'un peintre qu'il devait chérir toute sa vie, Alfred East.

Puis il regagna Montréal où on lui dénicha un emploi chez un importateur de vins. Il travailla ensuite à l'édifice des postes. Et durant tout ce temps il peignit. (1968b, p. 7).

Mis à part la question des études de Fortin, sur laquelle nous ne nous pencherons pas pour l'avoir déjà fait à plusieurs reprises, deux parties de cette citation suscitent l'admiration du lecteur à l'égard de l'artiste. En fait, toutes deux sont associées au motif de la vocation que le journaliste décèle assez tôt dans la vie du jeune homme. En effet, Bonneville prétend que, dès l'époque où le peintre suivait les cours de Ludger Larose, « sa vocation [...] devena[i]t plus pressante ». Ainsi, non seulement comprend-on que Fortin est déjà assez passionné pour vouloir dédier sa vie à l'art, mais on apprend de surcroît que cet appel de la peinture résonnait

avant un *présage* (rêve, oracle) vient mettre en garde contre cette naissance, annonçant le plus souvent un danger pour le père.

- En conséquence, le nouveau-né est destiné à la mort ou à l'exposition, le plus souvent à l'instigation du père ou d'une personne qui en tient lieu; habituellement, il est confié à l'eau dans un coffret.

- Il est ensuite sauvé par des animaux ou des gens de basse condition (des bergers) et allaité par un animal ou par une humble femme.

- Devenu grand, il retrouve, à travers maintes aventures, ses nobles parents, se venge de son père, et d'autre part, il est reconnu et parvient à la gloire et la renommée. » (1983, p. 89).

alors en lui de façon de plus en plus « pressante ». Par ailleurs, Bonneville évoque à nouveau à la fin de cet extrait l'aspect vocationnel que prend pour lui la pratique de son art en déclarant que, malgré les différents emplois¹⁵² que dut occuper Fortin à son retour des États-Unis, « durant tout ce temps il peignit ». Autant dire que rien ne peut le détourner de sa passion. Rappelons que cette idée de vocation est importante, car à partir de la fin du XIX^e siècle, elle constitue une des conditions nécessaires de l'excellence artistique (HEINICH, 1996, p. 40). Enfin, ajoutons que, dans plusieurs de ses autres textes, Bonneville retrace aussi l'apparition de la vocation du peintre au moment de sa jeunesse¹⁵³.

Le journaliste termine son survol des débuts de la carrière de Fortin dans son article de *La Frontière* en décrivant les œuvres qu'il a créées à son retour des États-Unis. Même s'il n'est plus question ici de sa biographie, on nous permettra tout de même de jeter rapidement un coup d'œil à ce que dit Bonneville, car on est susceptible de trouver à nouveau dans les propos de l'auteur une représentation magnifiée de l'artiste :

Il [Fortin] subit alors l'influence de Corot et de Suzor-Côté [*sic*]. Ses coups de pinceau, il les emprunte bien à ces deux peintres, quoique son inspiration soit de son pays.

Après avoir subi ces influences, il s'en débarrassa dès 1920 et c'est la période glorieuse de ses grands arbres. Marc-Aurèle Fortin, en pleine sève, a maintenant 32 ans. (1968b, p. 7).

Bien que le journaliste rattache dans cet extrait le style de Fortin à celui de Corot et de Suzor-Côté, il tente de toute évidence de minimiser l'influence qu'a pu subir Fortin au contact de la peinture de ceux-ci. L'utilisation du mot « dès » avant la date à partir de laquelle il réussit à produire des toiles plus personnelles (ses tableaux des grands arbres) implique effectivement que cette période d'emprunts stylistiques n'a pas duré longtemps. De même, Bonneville

¹⁵² Notons que, dès son retour à Montréal, Fortin est embauché à temps plein aux Postes. Travaillait-il en plus pour un importateur de vins ? Il nous a été impossible de le confirmer, mais à notre avis, il a dû se contenter de son emploi aux Postes.

¹⁵³ En plus du premier article que l'auteur publie dans le *Messenger* (1968c), qui offre, comme on le sait, le même contenu que celui de *La Frontière* (1968b), on décèle aussi la présence de ce motif dans six autres de ses textes dont on retranscrit ici les passages associés : « C'est tout jeune que le démon de la peinture le saisit pour ne plus jamais lui donner un moment de répit. » (1963a, p. 5; 1963b, p. 13; 1964a; 1964b, p. 19); « C'est à l'École [du] Plateau, de Montréal, alors qu'il avait seize ans, que Marc-Aurèle Fortin sentit naître en lui à l'état pressant sa vocation de peintre. » (1968g; 1970).

semble prétendre que ces influences n'ont pu être très importantes, puisque le paysagiste aurait puisé sa réelle inspiration non pas chez ces artistes, mais à même son pays. Qui plus est, par cette dernière affirmation, l'auteur enracine déjà la peinture de Fortin dans le terroir québécois et renforce ainsi l'idée que le peintre a su créer une œuvre authentiquement nationale.

Cet amoindrissement de l'impact qu'a pu avoir sur la pratique de Fortin le contact avec celle de Corot et Suzor-Côté renvoie par ailleurs à cette autre vision légendaire de l'artiste qui produit une peinture à ce point originale qu'elle résiste à tout classement. En effet, même en ce qui concerne la période où il serait plus que normal de pouvoir déceler dans ses tableaux des emprunts à la manière d'autres artistes (nous entendons par là les années où Fortin cherche son propre style), le journaliste minimise les influences extérieures au profit d'une inspiration qui serait principalement tirée de la nature de « son pays ». Ici encore, on peut dire que le portrait que dresse Bonneville de Fortin en est un de type légendaire.

Enfin, soulignons que, dans plusieurs de ses autres textes, le journaliste relève également certaines influences dans les premiers tableaux du peintre pour en réduire aussitôt l'importance. Par contre, il est plus rare qu'il signale que Fortin s'inspirait déjà à cette époque de la nature de son pays¹⁵⁴.

En somme, par ses nombreuses publications – dont l'article paru en 1968 dans *La Frontière* (1968b) canalise la plupart des idées –, Bonneville est l'auteur qui contribue le plus à la diffusion de la légende du paysagiste avant son décès. En effet, il en véhicule et en développe plusieurs aspects. En abordant l'enfance de Fortin, il met l'accent sur les paysages

¹⁵⁴ Ainsi, dans ses quatre articles de 1963-1964, Bonneville écrit : « De retour à Montréal vers les années 1910, il est à la recherche d'un style. Bientôt il n'imité plus Corot ; c'est Fortin qui s'affirme. » (1963a, p. 5; 1963b, p. 13; 1964a; 1964b, p. 19). Cette formulation laisse entendre que Fortin n'a pas cherché très longtemps son style, car l'auteur enchaîne tout de suite en disant que *bientôt* « c'est Fortin qui s'affirme ». Dans le catalogue de l'exposition de Verdun, on peut lire : « On remarque d'abord l'influence de Corot dans sa peinture qui se fait et plus tard celle de Suzor-Côté [*sic*] et du groupe de Barbizon. Mais dès l'âge de 32 ans, en 1920, Fortin trouve son style. Il s'écarte des peintres de Barbizon, fuit les impressionnistes, et ne demande plus qu'à voler de ses propres ailes. » (1968a, p. 5). Bien qu'ici Bonneville repousse à plus tard le moment où les influences du peintre disparaissent, il utilise tout de même la préposition « dès » qui implique que ce moment survint assez tôt. Enfin, seul le premier article du *Messenger* (1968c) identifie dans les œuvres de jeunesse du peintre des influences tout en diminuant leur importance et en soulignant que Fortin s'inspirait déjà à cette époque de la nature de son pays. C'est que, comme nous l'avons dit auparavant, pour cet article, Bonneville a repris son texte de *La Frontière* (1968b).

idylliques de Sainte-Rose où a grandi l'artiste, assurant ainsi l'authenticité de sa pratique paysagère et de son amour pour la nature. De plus, le journaliste souligne la manifestation précoce de son talent, dont il n'est redevable envers personne, pas même ses parents, et qui le destine à devenir un grand peintre. Bonneville laisse également présager la personne admirable que Fortin deviendra en l'associant dès ses premières années à l'école à une autre figure héroïque québécoise : Camillien Houde. Il évoque par ailleurs le tempérament solitaire du jeune artiste, qui, plus tard, permettra à l'auteur de garantir l'originalité de sa production. Il fait aussi état du différend qui opposait le jeune homme à son père et qui poussa ce dernier à envoyer son fils à l'autre bout du pays pour l'empêcher de vivre sa passion. Il laisse en outre comprendre que la naissance et l'enfance de l'artiste ont été marquées par un signe du destin : il a survécu à la mort de la moitié de ses frères et sœurs. Enfin, Bonneville ne manque pas d'attirer l'attention sur le caractère vocationnel avec lequel Fortin a pratiqué sa peinture et sur le peu d'influences qu'il a subies.

Dans le contexte des années 1960, offrir aux lecteurs ce récit biographique où Fortin est vraiment dépeint en héros devient d'autant plus significatif qu'on en est à évaluer la place qui lui revient dans l'histoire de l'art (TRÉPANIÉ, 2007, p. 71). On peut donc s'attendre de la part de l'un des plus grands collectionneurs de tableaux de Fortin à ce qu'il n'hésite pas le moins du monde à donner une image plus que positive tant de l'homme que de ses créations. Effectivement, si d'autres critiques peuvent « se permettre » de garder quelques réserves quant à la valeur de sa peinture, on peut supposer qu'il n'en va pas de même pour quelqu'un qui possède plus d'une centaine d'œuvres de l'artiste. Exprimer quelques réserves à l'égard de Fortin ne pourrait-il pas dévaluer certaines pièces de sa collection? Voilà ce qui pourrait expliquer en partie le ton apologétique et épique que prend souvent Bonneville dans ses textes, mais aussi le portrait plus grand que nature qu'il dresse de l'artiste.

3.5 D'autres critiques : Simone Gélinas et Jean Côté

Mis à part les Bourgault, Ostiguy, Harper et Bonneville qui ont écrit de longs textes ayant eu un retentissement déterminant, on retrouve aussi de nombreux critiques qui ont publié ponctuellement au cours de la décennie 1960 des articles sur Fortin, soit à l'occasion d'une exposition, soit à la suite du « scandale Fortin », ou encore au moment du décès du peintre.

Ces auteurs sont d'une moins grande importance par rapport à notre objet d'étude parce qu'ils ne se sont intéressés que de façon passagère au paysagiste ou parce que leurs propos à son sujet sont plus succincts. Il n'en demeure pas moins qu'on doit aussi les prendre en compte, car c'est par la somme de tous les écrits – courts ou longs – que le mythe de l'artiste s'est construit. Par contre, parmi ces textes, rares sont ceux qui traitent de la jeunesse et du début de la carrière de Fortin pour aborder autre chose que la question de ses études¹⁵⁵. En fait, si nous ne tenons pas compte des quelques articles que nous avons déjà cités auparavant parce qu'ils reprennent le discours d'autres auteurs (comme c'est le cas, par exemple, de celui publié par Pfeiffer en 1961 qui s'inspire largement d'Ostiguy), nous n'en comptons que deux : un par Simone Gélinas (1963) et un autre par Jean Côté (1966). Nous examinerons donc l'apport de chacun d'entre eux à la légende de Fortin avant de finalement conclure au sujet des années 1960.

Le texte de Simone Gélinas a été composé à la suite d'une entrevue que lui a accordée le paysagiste au début de 1963. Au cours de celle-ci, Fortin lui fournit plusieurs renseignements sur sa pratique et sa vision de l'art. Mais avant de rapporter les déclarations du peintre, l'auteur relate brièvement les grandes étapes de sa carrière. C'est dans ce contexte qu'elle écrit ce qui suit :

Après les premières années de l'école du village, il fit son cours au [c]ollège [de] S[ain]t-Laurent puis à l'École Normale mais, même à cette époque, irrésistiblement, il dessine, il peint. C'est un moyen d'expression qui le tenaille, une géniale disposition qui [le] réclame et à laquelle il ne cherche pas à se dérober. C'est bien en vain que ses parents cherchent à lui en faire perdre l'attrance en le dirigeant vers la profession bancaire pour laquelle il n'éprouve aucun goût. Curieuse orientation d'ailleurs. Fortin ne saura jamais compter. (1963, p. 17).

Selon Gélinas, à l'époque où il commence à fréquenter l'école¹⁵⁶, Fortin éprouve « irrésistiblement » le besoin de créer. La manière dont elle décrit cette nécessité intérieure évoque l'appel du croyant vers la dédication de soi à Dieu ou autrement dit vers la vocation :

¹⁵⁵ Nous aurions d'ailleurs pu citer ici les extraits des nombreuses publications qui attribuent une « formation bonifiée » au peintre et expliquer à nouveau en quoi celle-ci a permis de faire valoir Fortin comme un artiste important, mais il aurait été redondant et ennuyeux de le faire. Voilà pourquoi nous nous contenterons plutôt de donner la référence des articles que nous n'avons pas déjà mentionnés auparavant à ce propos : PAQUET, 1966, p. 9; SARRAZIN, 1967; ANONYME, 1970.

¹⁵⁶ Il est à noter que Fortin ne fréquenta pas l'École Normale comme elle le prétend. Pour connaître les écoles où a étudié le peintre, on se référera à la chronologie en annexe (appendice B, p. 145-146).

« C'est un moyen d'expression qui le tenaille, déclare-t-elle, une géniale disposition qui [le] réclame et à laquelle il ne cherche pas à se dérober. » Elle met donc déjà de l'avant, à cette époque précoce de la vie du peintre, l'aspect vocationnel¹⁵⁷ de sa pratique. Et ce faisant, c'est encore une fois l'authenticité de Fortin qui est ici assurée. L'art du paysagiste ne résulte pas d'un goût de créer acquis grâce à des cours ou des rencontres avec d'autres artistes, mais plutôt d'un besoin inné qui préexiste à sa carrière. Ajoutons par ailleurs qu'il est aussi question dans ce passage de la manifestation hâtive du talent de Fortin puisque Gélinas parle de « géniale disposition qui [le] réclame ».

Quant au reste de l'extrait, il révèle la présence du motif des obstacles mis sur la route de Fortin par ses proches. En effet, l'auteur prétend que « ses parents cherchent à lui [...] faire perdre l'attrance [pour les arts] en le dirigeant vers la profession bancaire ». Inutile d'expliquer en quoi cette épreuve rend la carrière du peintre plus admirable, nous l'avons déjà fait auparavant. Attirons plutôt l'attention sur le fait qu'en utilisant le terme « parents », ce n'est plus seulement du père dont il est question, mais aussi de la mère¹⁵⁸, ce qui donne plus d'envergure à l'obstacle. Et il en gagne encore davantage ensuite parce que Gélinas exagère l'incompréhension des parents de Fortin en soutenant qu'ils l'imaginaient dans un métier pour lequel l'élève n'avait aucune habileté. Elle déclare : « Curieuse orientation d'ailleurs [que celle de la profession bancaire]. Fortin ne saura jamais compter. » S'il est sans doute vrai qu'en inscrivant son fils au cours commercial¹⁵⁹, Thomas Fortin le destinait à un emploi relié aux banques pour lequel Marc-Aurèle n'éprouvait probablement pas d'attrait, il est par contre faux d'affirmer que le peintre n'était pas bon en arithmétique. Au contraire, durant ses études, il s'est souvent démarqué pour l'excellence de ses résultats dans les matières associées à la comptabilité¹⁶⁰. Dans la section de son texte concernant la jeunesse et

¹⁵⁷ « Avoir une vocation c'est, au sens strict, se sentir appelé à exercer une activité, vécue dès lors non comme calcul d'intérêt ou comme obéissance à des convenances ou des obligations, mais comme un désir personnel, intérieur, d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait, à laquelle on se sent destiné. » (HEINICH, 1996, p. 40).

¹⁵⁸ Or, la plupart des biographes du peintre prétendent au contraire que la mère du peintre prit toujours sa défense devant son père (voir par exemple BUISSON, 1995, p. 15 ; FOISY, 2011, p. 23, 35, 37).

¹⁵⁹ Fortin commença son cours commercial à l'ACCM et le termina au collège de Saint-Laurent.

¹⁶⁰ Ainsi, il obtient le 3^e accessit en arithmétique en 1902 (ACCM, 1902, p. 32), et le 3^e accessit en tenue de livres en 1904 (ACCM, 1904, p. 32). Au collège de Saint-Laurent, il se distingue pour les prix suivants : le « *First Premium* » en « *Commercial Law* » ; le « *Second Premium* » en « *Book-Keeping* » ; le « *First Honorable Mention* » en « *Mensuration* » et « *Banking* » ; le « *Second Honorable Mention* » en « *Arithmetic* » (COLLÈGE DE SAINT-LAURENT, 1906, p. 111-113).

les études de Fortin, Gélinas incorpore donc à son discours trois motifs propres au schéma général d'héroïsation des artistes : la vocation, la précocité des dispositions artistiques et les embûches dressées sur le chemin du peintre par ses proches.

En ce qui concerne l'article de Jean Côté publié en octobre 1966, soit peu de temps après l'éclatement du « scandale Fortin » (à propos des mauvaises conditions dans lesquelles il était maintenu chez son « gérant »), il retransmet aussi l'idée de la manifestation hâtive du talent du peintre. En fait, ce ne sont pas les propos de l'auteur qui véhiculent cette idée, mais ceux de Fortin lui-même. Effectivement, en faisant le compte rendu de l'entrevue qu'il a réussi à obtenir avec l'artiste, Côté retranscrit les déclarations que lui a faites ce dernier, dont la suivante au sujet de sa jeunesse : « Très tôt à quatorze ans, j'étais fasciné par les couleurs. Sans prétention aucune, je puis dire que je savais dessiner. Le dessin, c'est la base essentielle. » (1966, p. 17). Ainsi, comme il l'avait déjà fait auparavant en se présentant comme un autodidacte¹⁶¹, Fortin participe lui aussi à convaincre les gens que, dès son tout jeune âge, il possédait un don inné pour les arts. D'ailleurs, il ne s'agit pas de la seule image idéalisée qu'il donnera de lui au cours de cette entrevue. Selon Côté, le paysagiste se serait également décrit comme un « enfant de la nature » (p. 16), resserrant de ce fait le lien qui l'attache au terroir québécois. D'autres exemples auraient aussi pu être fournis, mais ils ne concerneraient toutefois pas les trente-cinq premières années de la vie de Fortin. Nous nous en tiendrons donc à ces deux seules citations du peintre.

Pour conclure au sujet des années 1960, on remarque que, suite au regain d'intérêt manifesté envers Fortin à partir du début de cette décennie et grâce aux recherches plus approfondies qui seront dès lors menées dans un regard rétrospectif par diverses personnes à l'approche de la fin de sa vie, les textes qui seront publiés pendant cette période traiteront plus longuement et de façon plus détaillée des différentes étapes de la carrière de l'artiste. Le discours sur la jeunesse et les premières années de Fortin en tant que peintre se verra de ce fait enrichi de diverses informations, de commentaires et, à l'occasion, d'extrapolations. Les principales publications incorporeront davantage de motifs permettant sa mise en légende et les récits associés à chacun de ces motifs seront souvent plus étoffés qu'auparavant, en se basant

¹⁶¹ Rappelons en effet que dans le formulaire qu'il remplit en 1928 pour la National Gallery of Canada (appendice D), le peintre écrit qu'il est « *mostly self-taught* ».

parfois sur des idées complètement nouvelles (mais pas toujours fondées). Ainsi, on note, par exemple, que le thème de la précocité des dispositions artistiques de l'artiste, qui n'avait été évoqué antérieurement que par Albert Laberge au sujet de sa présence hâtive au Salon du printemps, sera fréquemment mis de l'avant dans les années 1960, mais dans des contextes différents : en mentionnant l'apparition tôt dans la vie de Fortin de sa vocation, en relatant que c'est alors qu'il est encore très jeune qu'il a décidé qu'il se consacrerait à la peinture de paysages, en soulignant qu'il a remporté des prix à l'école en dessin, en indiquant qu'il a été remarqué par ses professeurs pour son talent ou simplement en affirmant qu'il possédait un don précoce pour les arts. De même, le motif des embûches imposées au jeune artiste par ses proches, qui n'avait été relevé préalablement que dans l'ouvrage de Barbeau, l'a été beaucoup plus souvent dans cette décennie. En outre, la plupart des auteurs lui ont même fait prendre de l'ampleur, que ce soit du point de vue du désaccord de Thomas Fortin de voir son fils pencher vers la profession de peintre ou en ce qui a trait aux obstacles que ce dernier a infligés à Marc-Aurèle. Et il en va de façon similaire pour plusieurs autres motifs. Enfin, ajoutons que de nouveaux thèmes propres à l'héroïsation des artistes font leur apparition dans les discours biographiques de cette décennie, mais surtout dans les textes de Bonneville. Parmi ceux-ci, on compte la précocité des dispositions morales du peintre, le cadre rustique dans lequel a été vécue son enfance, son association dès sa jeunesse avec d'autres figures légendaires, la présence d'un signe du destin ayant marqué sa naissance et son enfance et l'image du génie inspiré qui ressent un besoin toujours urgent de peindre. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, plusieurs de ces thèmes se retrouveront souvent par la suite dans les biographies de Fortin dont la première est publiée en 1968, avant même son décès.

CHAPITRE IV

PROPAGATION DE L'IMAGE LÉGENDAIRE : LES MONOGRAPHIES ET AUTRES DOCUMENTS PARUS APRÈS LE DÉCÈS DE FORTIN

Jusqu'à maintenant, nous avons étudié chronologiquement l'apport de chaque auteur à la construction de la légende de Fortin, peu importe le médium dans lequel ils avaient choisi de diffuser leurs discours (journal, revue, émission de radio, catalogue d'exposition, etc.). Après le décès de l'artiste, c'est principalement par l'entremise des monographies, des films et des biographies romancées que continuera à se développer et à se faire connaître auprès d'un plus large public sa biographie et par le fait même sa légende. Certes, on publiera encore des articles de journaux au sujet du peintre dans le cadre d'expositions, de ventes aux enchères, au moment de la fondation du Musée Marc-Aurèle Fortin, etc., mais ceux-ci n'auront pas un impact aussi considérable sur la « popularisation » – « au double sens, comme le dit Heinich, de diffusion élargie et d'admiration par un public non spécialisé » (1991, p. 49) – qu'ont pu avoir les ouvrages, les productions cinématographiques et les romans qui sont parus sur Fortin. Voilà pourquoi nous avons choisi de nous en tenir à l'examen de ces dernières sources seulement¹⁶².

Pour éviter les répétitions et les longueurs, nous n'analyserons pas un à un les livres et les films qui accordent pour la plupart de nombreuses pages ou de longues scènes à l'enfance et aux années de formation de l'artiste. Nous avons plutôt décidé de cibler les principaux motifs sur lesquels se fonde la légende de Fortin à la fin des années 1960 et d'étudier comment chacun d'eux a été repris dans la plupart des discours subséquents. Par ailleurs, puisque ces

¹⁶² Il faut dire par ailleurs que la majorité des articles de journaux retransmettent les mêmes idées que les principales monographies, car celles-ci incarneront désormais la source officielle d'information à laquelle aller puiser pour parler de l'artiste.

discours se sont considérablement allongés après 1970, on a aussi vu apparaître de nouveaux aspects du mythe de Fortin dont nous ne manquerons pas d'examiner les plus importants. Ainsi, nous souhaitons au final révéler en quoi constituent aujourd'hui les facettes prédominantes de la légende de Fortin en ce qui a trait à sa jeunesse et aux débuts de sa carrière.

Il est nécessaire de souligner que notre corpus dans ce chapitre est formé de deux types de sources. Il comprend, d'une part, les monographies dont le contenu, rédigé par des historiens de l'art ou, sinon, par des personnes possédant un savoir particulier sur l'artiste, se veut objectif et basé sur des faits. Il est constitué, d'autre part, des biographies romancées et des films écrits par des auteurs qui, par la création de dialogues et la reconstitution imaginée d'événements de la vie du peintre, ont volontairement incorporé à leur discours une part de fiction. Pour souligner cette distinction, nous traiterons toujours séparément ces deux types de sources en examinant premièrement les monographies pour ensuite analyser les œuvres fictionnelles. Mais, du point de vue de l'interprétation symbolique, toutes ces sources ont le même potentiel de nous informer sur les représentations qu'on s'est faites de Fortin¹⁶³.

Présentons brièvement ces sources pour permettre une meilleure identification de chacune d'entre elles par la suite. Au sein du groupe des ouvrages à caractère plus scientifique, nous avons d'abord classé les deux monographies d'Hugues de Jouvancourt. Cet auteur, qui a écrit sur plusieurs artistes québécois, a publié son premier livre sur Fortin en 1968. Il s'agit d'une petite plaquette illustrée décrivant l'évolution de l'œuvre et les étapes déterminantes de la carrière de Fortin. En 1980, Jouvancourt fait paraître un second ouvrage sur le peintre dans une édition de luxe, bilingue, à tirage limité et orné de nombreuses reproductions en couleurs.

¹⁶³ La posture que nous adopterons donc lors de notre analyse de ces documents s'inspire de celle décrite par Heinrich dans son texte « Factuel, fictionnel, fictif. Retour sur le cas Van Gogh » (2004). Elle correspond à celle prise par l'auteur pour la rédaction de son ouvrage *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (1991), c'est-à-dire la posture du chercheur proposant dans une même recherche une lecture symbolique d'énoncés parfois « fictionnels », parfois « véridictionnels ». Comme elle l'explique, « [d]ans le premier cas, il s'agit de considérer une fiction (par exemple une œuvre littéraire) non dans sa dimension proprement artistique, mais en tant que document "culturel", c'est-à-dire renvoyant à l'état d'une société donnée; dans le second cas, il s'agit de viser, dans un texte se donnant pour véridique, non pas la réduction de ses écarts par rapport au réel (mensonge, mauvaise foi, mystification...), mais la mise en évidence de leur signification. » (HEINICH, 2004, p. 34). Mentionnons par contre que, si nous tenons à maintenir séparée notre analyse de ces deux types de sources, c'est justement parce que parfois nous soulignerons dans les textes « véridictionnels » (les monographies) les « écarts par rapport au réel », ce que nous ne ferons jamais pour les documents « fictionnels » (biographies romancées et films). Leurs auteurs n'étant pas tenus à la même rigueur, cela serait non pertinent.

En ce qui concerne la jeunesse et les années de formation de l'artiste, l'auteur y a repris dans les grandes lignes le contenu de son livre précédent auquel il a apporté quelques corrections. Ensuite, on compte aussi parmi les publications se voulant plus objectives les deux livres de Guy Robert¹⁶⁴. Son *Marc-Aurèle Fortin : l'homme à l'œuvre* paru en 1976¹⁶⁵ est la première monographie d'envergure à voir le jour sur le peintre. Elle comporte de nombreuses illustrations, dont la majorité est en noir et blanc. La chronologie présente à la fin de l'ouvrage est si élaborée qu'on peut la qualifier en soi de biographie. En 1982, Robert reprend, dans *Fortin, l'œuvre et l'homme*, l'essentiel de son premier livre qu'il a revu, synthétisé, corrigé et agrémenté cette fois de plus d'images en couleurs. On retrouve encore à la fin une imposante chronologie. Toujours en 1982, Jacques de Roussan¹⁶⁶ publie aussi une biographie de l'artiste, mais beaucoup plus modeste en terme de contenu. En effet, une part considérable du texte de ce volume déjà abondamment illustré (plus des trois quarts des pages reproduisent des œuvres) est constituée d'une succession de citations dont la plupart font l'éloge de Fortin. Enfin, nous classons aussi parmi les ouvrages qui se distinguent par un plus grand souci d'objectivité la monographie de René Buisson¹⁶⁷, publiée par le Musée Marc-Aurèle Fortin en 1995. Dans ce livre également très illustré, l'auteur retrace les étapes significatives de la vie du peintre tout en laissant une place importante aux propos de ce dernier sur son œuvre par la retranscription de grands extraits d'entrevues que Buisson avait menées avec lui à la fin des années 1960.

¹⁶⁴ Critique, esthéticien et poète, Guy Robert a été le premier directeur du Musée d'art contemporain de Montréal. Il a rédigé un nombre important d'ouvrages sur l'art au Québec parmi lesquels on retrouve plusieurs biographies d'artistes (BAILLARGEON, 2000, p. B8).

¹⁶⁵ À l'occasion de sa publication, le Musée du Québec (actuel MNBAQ) a présenté une exposition rétrospective sur le peintre.

¹⁶⁶ Journaliste, critique d'art, essayiste, mais aussi peintre, poète et romancier, Jacques de Roussan a écrit et collaboré à différents journaux et magazines dont *Vie des arts*. Il a dirigé la collection « Panorama » aux éditions Lidec, dans laquelle on retrouve la première biographie d'Hugues de Jouvancourt sur Fortin (1968). Il sera lui-même auteur d'un nombre important de biographies d'artistes québécois. Il est aussi à l'origine du *Guide de Roussan, marché de l'art au Québec : peintres et sculpteurs*, qui indique chaque année les cotes des artistes québécois en galerie (HAMEL, HARE et WYCZYNSKI, 1989, p. 1171-1172; ALLARD, 1995, p. B2).

¹⁶⁷ Homme d'affaires de la région de l'Abitibi, René Buisson est devenu un important collectionneur de l'œuvre de Fortin après que Jean-Pierre Bonneville l'ait encouragé à acheter des tableaux du peintre dans les années 1960 (GOURD, 1964, p. 23). À la fin de cette décennie, il a recueilli plusieurs témoignages de l'artiste sur sa carrière, ce qui en a fait, avec la documentation considérable qu'il a rassemblée sur son œuvre, l'un de ses spécialistes. En 1984, il fonde le Musée Marc-Aurèle Fortin dans le Vieux-Montréal et en sera le directeur jusqu'à son décès en 2002 (LEPAGE, 2002, p. C4).

Du côté des sources fictionnelles, on compte d'abord deux films. Le premier est un documentaire réalisé par André Gladu¹⁶⁸ en 1983. Nous le classons parmi les œuvres de fiction, car bien qu'il comprenne des séquences d'entrevues et qu'on y cite des documents d'archives, on y retrouve de nombreuses reconstitutions d'époque jouées par des acteurs. Il est à noter que ce documentaire a été longtemps présenté au Musée Marc-Aurèle Fortin¹⁶⁹. Le second film est un téléthéâtre inspiré de la vie du peintre réalisé par Jean Salvy (1982) et diffusé à la télévision sur les ondes de Radio-Québec en 1983. Il met en scène un Marc-Aurèle Fortin vieillard (Jacques Godin), prisonnier chez son « gérant », se remémorant les moments déterminants de sa carrière. En plus de ces films, il y a aussi parmi les sources fictionnelles un roman biographique écrit par Daniel Gagnon en 1994, dont le récit prend également la forme de souvenirs racontés par l'artiste à la fin de sa vie. Enfin, en 1997, Jacques Lamarche¹⁷⁰ publie une courte biographie « grand public » que nous incluons aussi au sein de ce deuxième groupe, parce que l'auteur se permet, entre autres, d'intégrer à son texte des dialogues imaginés entre Fortin et d'autres personnes.

Qu'ils se veulent entièrement fondés sur des preuves ou qu'ils laissent une grande part à l'interprétation et l'imagination de leur auteur, nous allons démontrer que, le plus souvent, la plupart de ces sources véhiculent d'une façon ou d'une autre les mêmes principaux motifs de la légende de Fortin.

4.1 Cadre rustique de l'enfance et attrait précoce pour la nature

Comme l'avait fait Bonneville avant eux, la majorité des auteurs vont signaler la présence marquante de la nature de Sainte-Rose durant la jeunesse de Fortin, mais ils le feront

¹⁶⁸ Réalisateur et producteur de nombreux documentaires, André Gladu concentre son œuvre surtout sur des sujets artistiques (musique, peinture, poésie). Il réalise deux films portant sur la vie de peintres, dont un sur Fortin (JEAN, 2006, p. 312-313).

¹⁶⁹ Nous pouvons témoigner qu'il a été présenté presque en boucle de 2001 à 2007 (période durant laquelle nous étions employée de ce musée). On peut donc présumer qu'il l'était bien longtemps avant cela. Notons par ailleurs qu'il a aussi été présenté en boucle au MBAM entre 2007 et 2011 dans la salle dédiée au peintre suite à la fermeture du Musée Marc-Aurèle Fortin.

¹⁷⁰ Jacques Lamarche est un essayiste et un romancier. Formé en enseignement et en gestion, il est l'auteur de manuels scolaires et de nombreuses publications sur les questions financières et économiques. À la fin de sa vie, il publie plusieurs biographies pour la collection « Célébrités » aux éditions Lidec, dont *Marc-Aurèle Fortin* (1997) (HAMEL, HARE et WYCZYNSKI, 1989, p. 771-772; STOCKMAN, 2009).

désormais avec beaucoup plus d'insistance. Voyons premièrement comment s'y prennent les biographes.

On remarque d'abord que tout de suite après avoir mentionné la date et le lieu de naissance de l'artiste, la majeure partie d'entre eux s'attarde à décrire l'environnement pittoresque du village de Sainte-Rose¹⁷¹. Si Roussan se contente seulement de dire que ce village, « vrai paradis rural », « était alors en pleine campagne et aux antipodes de la grande ville toute proche » (1982, p. 7), les autres mettent l'emphasis sur la présence d'ormes ou de grands arbres et parfois de la rivière des Mille Îles. À titre d'exemple, citons un extrait du premier ouvrage de Jouvancourt qui sera aussi repris presque intégralement dans sa seconde publication (1980, p. 1) : « Le 14 mars 1888 naissait à Sainte-Rose Marc-Aurèle Fortin [...]. Le petit village situé à quelques milles de la métropole était à cette époque, lorsque venait l'été, *un paradis de verdure*. La maison du magistrat était, comme celle de ses voisins, entourée de fleurs, de pommiers et *d'ormes*. » (JOUVANCOURT, 1968, p. [7], nous soulignons)¹⁷². Est-il besoin de préciser que cette description, tout comme celles des autres auteurs par leur mise en évidence de ce motif emblématique qu'incarne l'arbre dans la production de Fortin, peut évoquer les tableaux que peindra plus tard l'artiste? À ce titre, Robert sera le plus explicite d'entre tous puisqu'il établira lui-même, à ce moment préliminaire de la biographie, le lien entre cette nature et la pratique future du peintre, comme en témoigne entre autres l'extrait suivant de son premier ouvrage : « C'est l'âme du village et toute la poésie de son enfance que l'artiste cherchera à retrouver et à faire revivre en peignant des arbres au cours de sa longue carrière, pendant plus d'un demi-siècle. » (1976, p. 240)¹⁷³.

¹⁷¹ Seul l'ouvrage de Buisson (1995) ne fera pas état de cette présence de la nature idyllique de Sainte-Rose au moment de la jeunesse du peintre.

¹⁷² Voir aussi les descriptions de ROBERT, 1976, p. 19, 239; 1982, p. 178.

¹⁷³ Dans sa monographie de 1976, Robert véhiculera à plusieurs reprises l'idée que l'œuvre de Fortin a été déterminée par son enfance passée à Sainte-Rose. Il invoque effectivement souvent sa naissance en ce village de façon à expliquer ses œuvres ou, à tout le moins, son attachement pour certains sujets. Pour preuve, voici trois extraits de son ouvrage : « Mais il n'y a pas que la terre, dans le paysage québécois qui fournit à Fortin la majorité de ses sujets. [...] Il y a aussi l'eau. Les routes d'eau, pour le grand marcheur qu'était Fortin. *Né sur le bord d'une rivière, il sera en effet pendant toute sa carrière fasciné et attiré par l'eau.* » (ROBERT, 1976, p. 132, nous soulignons); « [Créer un art simple et fier], voilà justement le sens de l'entreprise de Fortin, dont *la peinture s'enracine dans sa région natale*, se nourrit des forces telluriques de son pays, et "jaillit comme une plante", jusqu'au déploiement superbe des grands arbres. » (p. 146, nous soulignons); « L'eau [qu'il représente dans ses œuvres], c'est originellement pour lui *la Rivière des Mille Îles de son village natal*, puis toutes autres rivières » (p. 158, nous soulignons).

Comment mieux faire valoir l'authenticité d'une œuvre que d'en identifier l'origine dans les images ayant marqué l'enfance de son auteur?

Quant aux sources fictionnelles, à l'exception du film de Salvy¹⁷⁴, toutes comprendront également des descriptions insistant sur la beauté de la nature du village dans lequel Fortin est né et a passé les premières années de sa vie¹⁷⁵. De même, quelques auteurs soulignent aussi, de façon assez explicite, comment cette proximité avec la nature a été déterminante pour la pratique future du peintre¹⁷⁶.

Pour mettre de l'avant le lien qui unit Fortin à la végétation de son village natal, la plupart des biographes, des réalisateurs et des romanciers ne s'en tiendront pas qu'à ces seules descriptions du cadre rustique dans lequel il a vécu son enfance, ce qui ne lui assigne qu'un rôle passif. Plusieurs d'entre eux semblent aussi vouloir montrer comment le jeune Fortin était déjà attaché à la nature par des exemples de son comportement.

Or, on en connaît très peu au sujet de cette partie de la vie du peintre, ce qui laisse croire que même du côté des ouvrages se voulant plus objectifs, les auteurs extrapolent le plus souvent. C'est ainsi que quelques biographes mentionnent comment la nature constituait pour le futur artiste une sorte de terrain de jeu. C'est le cas de Robert (1976, p. 19), mais aussi de Jouvancourt qui affirme dans ses deux volumes que Fortin « [...] lorsqu'il fut en âge de marcher, aimait à se glisser sous les bosquets touffus et parfumés. » (1968, p. [7]; 1980, p. 1). De même, tous les auteurs rapportent qu'il était fasciné par les arbres ou qu'il aimait les contempler, à l'exception de Buisson et de Roussan¹⁷⁷. Par exemple, Robert transmet d'abord

¹⁷⁴ Le film n'aborde pas l'enfance de Fortin. Le plus ancien souvenir que se remémore le vieux Fortin remonte à l'époque où, peu avant son départ pour l'Alberta, il annonce à son père qu'il souhaite devenir artiste.

¹⁷⁵ Voir la description que donne du village Jeannette Gagnon lorsqu'interviewée dans le film de Gladu (1983); voir aussi GAGNON, 1994, p. 54, de même que tout le chapitre 5 de cet ouvrage (p. 65-72) dans lequel l'auteur décrit longuement la nature à proximité de la rivière des Mille Îles où, selon son histoire, la mère de Fortin amenait son fils, avec ses sœurs, se promener le soir. Précisons d'ailleurs que Gagnon semble vouloir rendre la nature si présente dans ce chapitre que même la description qu'il fait de la mère et des sœurs de Fortin les associe à cette nature. La mère et les sœurs sont en effet comparées ou assimilées à des gazelles, à des orignaux, à des nénéphars et à la rivière. Voir enfin LAMARCHE, 1997, p. 1-2.

¹⁷⁶ C'est le cas de Lamarche (1997, p. 2) et de Gladu qui, dans son film (1983), fait succéder des images des tableaux des grands arbres à une reconstitution d'une scène de jeunesse où Fortin s'émerveille de la beauté de la végétation de Sainte-Rose.

¹⁷⁷ Ce dernier déclare toutefois que « c'est [à Sainte-Rose] que le jeune Fortin ressentit cet amour de la nature qu'il communiqua dans ses tableaux » (ROUSSAN, 1982, p. 7).

cette idée à propos de l'enfant en prétendant que « les érables, mais encore plus les ormes, [le] fascinent déjà [...] et ne quitteront plus son imagination » (1982, p. 178), puis également à propos de l'adolescent en déclarant qu'« obsédé par son désir d'être peintre et par son goût profond de la nature, Marc-Aurèle passe ses temps libres à rêvasser sous les grands arbres qui flanquent la cour du collège [de Saint-Laurent] » (1982, p. 180)¹⁷⁸. En fait, Robert ira même jusqu'à écrire que « Fortin se considérait lui-même comme "un enfant de la Nature", et en a fait sa vraie famille, son nid, son repaire, son dictionnaire, sa bible. » (ROBERT, 1982, p. 214). Ajoutons, par ailleurs, que cet auteur fait mention de l'emploi agricole qu'a occupé Fortin en 1905, ce qui appuie encore d'une autre façon l'idée d'un lien particulier entre le paysagiste et la nature (1976, p. 242; 1982, p. 179-180)¹⁷⁹. Enfin, quelques biographes mettent aussi de l'avant ce lien en insistant sur le fait que l'enfant aurait rapidement commencé dessiner la nature. On peut ainsi lire dans les ouvrages de Jouvancourt :

Il commença très tôt à dessiner et à manier la couleur. Un monde végétal grouillant d'insectes et d'oiseaux se trouvait à sa porte. Il n'avait qu'à puiser dans cette source intarissable et mouvante pour sentir les pulsations de la vie. L'arbre majestueux était pour le jeune garçon l'emblème de la sagesse et de la virilité, le matériau le plus noble et le plus utile. (1968, p. [7]; 1980, p. 2).

Cette volonté de vouloir identifier le plus tôt possible dans la jeunesse du peintre la trace de sa production à venir semble même avoir poussé Guy Robert à noter la présence de paysages et à insister sur celle d'arbres dans des dessins qui représentent avant tout des scènes religieuses. Il écrit en effet à propos du cahier de catéchisme qu'a illustré Fortin alors qu'il fréquentait l'ACCM (voir fig. 1) :

Les motifs religieux courants lui fournissent ses premiers modèles [...]; viennent s'ajouter d'autres motifs plus décoratifs [...]; des personnages apparaissent ensuite, comme le Christ, des anges, la Vierge Marie. Enfin, *les premières esquisses de*

¹⁷⁸ Nous aurions aussi pu donner comme exemples des extraits des textes de Jouvancourt (1968, p. [7]; 1980, p. 1-2) et du premier ouvrage de Robert (1976, p. 19, 239, 243).

¹⁷⁹ Soulignons que cette mention d'un travail agricole rappelle avec plus de précision le motif relevé par Kris et Kurz du cadre rustique dans lequel se déroule fréquemment la jeunesse d'un futur grand peintre. En effet, en plus d'avoir lieu à la campagne, souvent ces scènes d'enfance « prêtent au jeune artiste des activités pastorales » (1987, p. 61). Loin de nous par contre l'idée de nier le fait que Fortin ait accompli ce travail. Au contraire, cette activité est bien documentée non seulement par des cartes postales envoyées par Fortin à un ami (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Cartes postales adressées à J.A. Brosseau, 1905, P44/A/3.2), mais aussi par le titre d'agronome qu'on donne à Fortin dans *Le livre d'or de l'Académie commerciale catholique de Montréal...* publié en 1906 (BRUMATH, 1906, p. 175).

paysages... [...] Se sentant à la fois apprécié et stimulé [par les commentaires favorables de son professeur], Marc-Aurèle Fortin entreprend de dessiner à la plume des pages entières [...]. C'est ainsi qu'apparaissent les premières ébauches de paysages chez Fortin. Derrière une scène où Jésus frappe à la porte d'une maison, scène probablement inspirée d'une illustration pieuse de son manuel de catéchisme ou de son missel, le jeune Fortin dresse bravement ses premiers arbres, déjà puissants dans leur esquisse originelle. (ROBERT, 1976, p. 240-241, nous soulignons)¹⁸⁰.

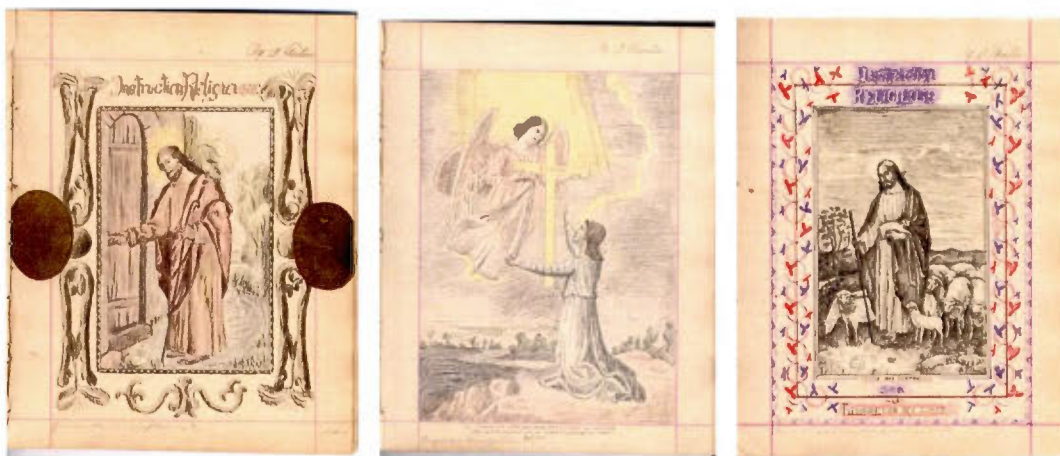


Fig. 1 – Marc-Aurèle Fortin, Pages du cahier d’instruction religieuse de Fortin à l’ACCM dans lesquelles on peut deviner à l’arrière-plan des paysages, entre 1901 et 1904, 30,5 x 23 cm, coll. MBAM (fonds Marc-Aurèle Fortin). Source des images : photographies Sarah Mainguy

En ce qui concerne les œuvres de fiction, tous les auteurs, mis à part Salvy, mettent en évidence la précocité de l’attachement pour la nature de Fortin. De façon analogue aux biographes, ils vont, pour ce faire, d’abord laisser entendre que Fortin s’est beaucoup amusé dans la nature quand il était jeune. Par exemple, Gagnon consacre un chapitre complet à décrire une soirée comme celles qu’il imagine que Fortin passait avec sa mère et deux de ses sœurs à se promener dans les bois près de la rivière des Mille Îles (1994, p. 65-72)¹⁸¹. De

¹⁸⁰ Robert reprend presque exactement dans les mêmes mots sa description du cahier d’instruction religieuse dans son second ouvrage (1982, p. 179).

¹⁸¹ Nous aurions aussi pu citer la sœur de Fortin qui, dans le film de Glady (1983), révèle qu’elle et son frère se promenaient souvent en chaloupe sur la rivière des Mille Îles. Il en va de même pour Lamarche qui imagine que « [...] le fils de l’honorable juge apprend à marcher entre les bosquets de fleurs et le verger de pommiers de la grande résidence familiale. Il y trottine, gambade et s’émerveille à la vue des mille et un reflets des feuilles que chavire le vent. » (1997, p. 2).

plus, les auteurs vont aussi affirmer que le jeune homme se plaisait à passer de longues heures à observer la nature, comme en témoigne l'extrait suivant du livre de Lamarche :

Il [le jeune Fortin] contemple et admire le ciel aux couleurs changeantes qui se profilent au travers des grands ormes du voisinage. Il les peindra plus tard avec toute leur majesté, dénudés et frileux en hiver, dentelés et cuivrés au printemps.

Pour l'instant, il les observe et les scrute : ses yeux vifs et sa mémoire fidèle s'en imprègnent avant d'en rejoindre le sommet découpé dans les nuages.

Pour l'instant, il les écoute et les entend : ses oreilles perçoivent le gazouillis des hirondeaux à la fin de la journée, le bruissement de la brise matinale. Les sons se transforment en couleurs : le grenat de l'oiseau, le vert de la feuille... (1997, p. 2-3)¹⁸².

Enfin, les auteurs de films et de biographies romancées ont également souligné l'attrait hâtif de Fortin pour la nature en attirant l'attention sur le fait qu'il se serait rapidement mis à la représenter. Ainsi, Gladu suggère dans son film (1983) qu'avant même son départ pour l'Alberta le sujet de prédilection de Fortin aurait été l'arbre, comme en témoigne cette scène s'ouvrant avec la légende « Sainte-Rose 1906 », où la sœur du peintre lui demande : « Marc-Aurèle, pourquoi tu dessines toujours des arbres? »¹⁸³.

Par l'insistance sur la présence de la nature durant la jeunesse du peintre et sur le lien particulier qu'il aurait entretenu avec elle, non seulement tous ces auteurs exploitent-ils un motif qui caractérise selon KRIS et KURZ (1987, p. 61-62) l'enfance des « grands » artistes, mais ils donnent aussi une explication de sa production à venir, production qui sera centrée sur la représentation des paysages de son pays et dont on rappelle souvent la part importante consacrée à son village natal. Ce faisant, ils contribuent à en garantir l'authenticité. Par ailleurs, en réaffirmant ainsi son affection pour le village dans lequel il est né, les auteurs justifient également le « titre » de peintre de Sainte-Rose dont on l'honore.

¹⁸² Pour les extraits des autres œuvres fictionnelles dans lesquels on mentionne que Fortin aimait contempler la nature, voir GAGNON, 1994, p. 66 et GLADU, 1983 (la scène où le jeune homme peint dans une barque en compagnie de sa sœur). Notons par ailleurs que Gladu, comme Robert avant lui, rapportera que Fortin a travaillé pour un cultivateur durant quelque temps.

¹⁸³ Pour d'autres exemples, voir GAGNON, 1994, p. 66-67 et LAMARCHE, 1997, p. 3.

4.2 Précocité des dispositions artistiques

Dans les années 1960, quelques critiques et journalistes avaient déjà signalé dans leurs textes la manifestation précoce du talent de Fortin, mais avec la parution des premières monographies, ce motif fera désormais partie intégrante de tous les discours sur la jeunesse du peintre. En effet, tous les auteurs vont, d'une manière ou d'une autre, tenter de prouver que le jeune Fortin était doué pour les arts.

Toutefois, parmi les biographies plus « sérieuses », seules celles de Jouvancourt retracent à l'époque de l'enfance de Fortin (c'est-à-dire aux années précédant sa fréquentation de l'ACCM) les débuts d'une pratique artistique. Comme nous l'avons relevé précédemment, le biographe affirme que, très rapidement, Fortin s'est mis à représenter la nature qui l'entourait (1968, p. [7]; 1980, p. 2). Si Jouvancourt ne fait pas précisément état du savoir-faire du jeune garçon à ce moment-là, le simple fait d'indiquer que, très tôt dans sa vie, Fortin dessinait déjà, rend implicite l'idée d'un talent puisque cette information agit en tant que présage de sa carrière future¹⁸⁴.

C'est plutôt en abordant les années scolaires de Fortin¹⁸⁵ que la majorité des biographes font pour la première fois référence à une pratique artistique. En fait, ils ne font pas que mentionner l'existence de ces dessins de jeunesse, ils mettent réellement en valeur son talent. Ainsi, Jouvancourt déclare d'emblée, à propos de l'époque où Fortin étudie avec Larose et Dyonnet, qu'il possédait déjà « un sens peu commun du dessin, il n'avait qu'à se parfaire dans le métier de bien peindre » (1968, p. [9]). Mais c'est surtout en discutant du cahier d'instruction religieuse décoré par l'élève à l'ACCM que la plupart des biographes insisteront sur ses habiletés. En effet, pour faire valoir l'artiste, ils invoqueront ce cahier, contenant les dessins les plus anciens qu'on ait attribués à Fortin, comme la preuve de son talent précoce. Certains auteurs vont émettre eux-mêmes des commentaires élogieux sur les quelques illustrations qui y figurent. Jouvancourt, par exemple, écrit : « Boucles, chevrons, entrelacs, personnages, animaux étaient inscrits avec beaucoup de talent et d'originalité. Les ors se

¹⁸⁴ Rappelons que, selon Kris et Kurz, l'intérêt porté à l'enfance d'une personne importante est dû à la croyance « que les expériences de l'enfant [sont] les présages de son accomplissement futur » (1987, p. 38).

¹⁸⁵ Nous entendons par là l'époque où il fréquente l'ACCM, le collège de Saint-Laurent ou le Monument-National. Plusieurs auteurs commettent des erreurs quant aux dates de fréquentation de ces institutions, mais, dans l'ensemble, ils situent tous approximativement cette période autour des années 1900 à 1906.

mêlaient à l'outremer, au cadmium et au véronèse. Le tout, grâce à une sobre plastique, restait ordonné et serein. » (1968, p. [8])¹⁸⁶. Par ailleurs, certains auteurs vont aussi citer les remarques élogieuses faites par son professeur ou inscrites par celui-ci dans les marges dudit cahier. C'est entre autres le cas de Robert qui rapporte que

[...] sous le dessin d'un blason affichant en son centre un fier voilier, on peut lire le premier commentaire du professeur de religion, sans doute étonné de trouver, dans la pile de cahiers qu'il feuilletait avec quelque lassitude, telle page enluminée : « Mes félicitations ! » – L'artiste en herbe vient de trouver son premier admirateur ! (1976, p. 241)¹⁸⁷.

Pour témoigner de la précocité des dispositions artistiques de Fortin, la plupart des biographes vont aussi mentionner une autre occasion où l'élève a obtenu la reconnaissance de ses professeurs : lorsqu'il s'est vu décerné des prix pour la qualité de ses dessins. En fait, Jouvancourt (1968, p. [9]; 1980, p. 8) et Roussan (1982, p. 7) rapportent qu'il a remporté *plusieurs* prix, ce qui est vrai dans la mesure où « plusieurs » signifie plus d'un et, qu'en réalité, il en aurait gagné deux¹⁸⁸. Mais le choix de ce terme n'est pas anodin puisque, de façon générale, « plusieurs » évoque un certain nombre, mais au moins trois¹⁸⁹. Buisson, quant à lui, a choisi d'accentuer encore davantage cette impression d'abondance de prix remportés en déclarant : « Le collégien semblait singulièrement doué pour les arts puisqu'il

¹⁸⁶ Jouvancourt reprend presque exactement la même formulation en 1980 (p. 3). Rapportons également les déclarations de Robert et de Buisson. En ce qui concerne Robert, il prétend que ce cahier « se détache singulièrement [de ceux] des autres [élèves de sa classe] par les ornements graphiques dont le jeune Fortin le rehausse, même si ces premiers essais plastiques sont encore à l'image de ses trébuchements orthographiques » (1976, p. 240). L'auteur élève ainsi Fortin au-dessus de tous ses autres camarades de classe sans toutefois avoir pu juger des accomplissements de chacun d'entre eux. Il poursuit un peu plus loin avec une déclaration que nous avons déjà citée en partie et qui pose un jugement très favorable sur deux des dessins du cahier : « Derrière une scène où Jésus frappe à la porte d'une maison, [...] le jeune Fortin dresse bravement ses premiers arbres, déjà puissants dans leur esquisse originelle. Quelques pages plus loin, une *Tête d'ange d'après Raphaël* montre à la fois la curiosité artistique de son jeune auteur et un certain talent pour le dessin au trait. » (1976, p. 241). Robert reprend sensiblement les mêmes propos dans son second ouvrage (1982, p. 179). Quant à Buisson, il soutient qu'« [e]n parcourant ce livre d'Instruction religieuse, on ne peut que constater la dextérité de ce dessinateur alors âgé de 16 ans » (1995, p. 16).

¹⁸⁷ Robert exprime la même idée dans la deuxième édition de sa monographie (1982, p. 179). Voici un autre extrait provenant, celui-là, des deux ouvrages de Jouvancourt que nous aurions également pu prendre à témoin : « Les qualités artistiques et l'habileté déployées par Marc-Aurèle [dans son cahier d'instruction religieuse] ne manquèrent pas de lui attirer des commentaires fort flatteurs » (1968, p. [8]; 1980, p. 3).

¹⁸⁸ Il a remporté le deuxième prix spécial pour le dessin artistique sur deux décernés à la fin de l'année scolaire 1901-1902 (ACCM, 1902, p. 43) et, l'année suivante, il a remporté le premier prix sur huit (ACCM, 1903, p. 42).

¹⁸⁹ Voir la définition que donne de « plusieurs » le *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne], <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (Page consultée le 20 mars 2010).

remporta dans cet établissement [École Le Plateau¹⁹⁰] *un nombre impressionnant* de premiers prix de dessin. » (BUISSON, 1995, p. 16, nous soulignons).

Voilà donc comment, conformément au modèle qui veut qu'un grand artiste ait manifesté dès sa jeunesse un don pour les arts, les biographes ont construit, par leur discours sur la vie du peintre avant ses vingt ans, cette image d'un jeune Fortin singulièrement talentueux. Voyons maintenant ce qu'il en est dans les œuvres fictionnelles.

Seul Gladu laisse entendre que Marc-Aurèle, alors qu'il n'était encore qu'un bambin, dessinait et faisait déjà preuve d'un certain talent. En effet, pendant qu'une séquence du film montre un enfant d'environ cinq ans en train de dessiner seul sans se laisser déconcentrer par les autres jeunes jouant autour, Jeanne Fortin, l'une des sœurs de l'artiste, se remémore ceci :

On l'a élevé comme tout le monde, mais il a développé subitement un certain goût pour dessiner. Au lieu, comme tous les enfants – les petits garçons – de jouer avec des pistolets ou des trains, des choses, non, il avait un crayon puis il dessinait. Il voyait un chat, il faisait un chat. Il [m']a même une fois [...] fait poser et a fait mon portrait. (1983).

En écoutant ce témoignage, on peut croire que le garçon possédait déjà une certaine habileté artistique, car Jeanne Fortin semble sous-entendre qu'il pouvait représenter n'importe quoi (un chat comme une personne). De plus, en affirmant que son frère préférait dessiner plutôt que de jouer comme les autres enfants de son âge, la sœur du peintre laisse aussi présager toute la passion avec laquelle Fortin pratiquera plus tard son art, comme si seulement cela comptait pour lui. La mise en scène du réalisateur vient d'ailleurs appuyer cette idée puisqu'elle montre le jeune Fortin complètement indifférent aux bruits et jeux des autres enfants près de lui¹⁹¹.

¹⁹⁰ Notons au passage que Buisson distingue à tort l'ACCM de l'École du Plateau. De plus, il se trompe aussi en appelant cette dernière institution l'École *Le Plateau* (il avait peut-être en tête l'école de ce nom située dans le parc Lafontaine, mais que n'a pas fréquentée Fortin). La confusion provient probablement du fait que l'ACCM est aussi appelée Académie du Plateau ou École du Plateau (BRUMATH, 1906, p. [3]).

¹⁹¹ Ajoutons que la sœur de Fortin relate ensuite une autre anecdote qui contribue aussi à véhiculer l'idée que Fortin a été très tôt passionné par son art et convaincu de son talent. Elle raconte : « Il avait eu comme cadeau de son parrain une petite brouette. Alors, une journée, il remplit sa brouette de tous ses dessins et il s'en va. Il a trompé la surveillance des gens de la maison, il s'est rendu presque au bout du village de Sainte-Rose parce qu'il avait remarqué que souvent les gens allaient à Montréal pour acheter quelque chose, alors, il s'est dit : ils vont acheter mes dessins. » (Jeanne Fortin citée dans GLADU, 1983).

Comme c'était le cas pour les biographes, c'est davantage en abordant l'époque des années scolaires de l'artiste que les auteurs d'œuvres de fiction¹⁹² vont véhiculer le motif de la précocité de ses dispositions artistiques. Ils le feront soit en mentionnant que les professeurs de Fortin étaient impressionnés par les illustrations de son cahier d'instruction religieuse¹⁹³, soit en indiquant qu'il a remporté des prix de dessin (GAGNON, 1994, p. 55; LAMARCHE, 1997, p. 9) ou sinon en suggérant qu'à cette époque il avait déjà le don de percevoir la nature différemment des autres, c'est-à-dire en terme de couleurs, comme un peintre. Jeanne Fortin raconte en effet dans le film de Gladu :

Alors Marc-Aurèle et moi [...] on partait de bonne heure et on allait sur la rivière. C'est là qu'il me disait : « Vois-tu ce nuage, quelle couleur est-il? » [Je lui répondais :] « C'est un nuage blanc. » [Et il me corrigeait :] « Pas blanc, il est rose [...] regarde comme il faut, c'est du rose qui joue dedans [...] puis l'autre bout du nuage bien, du jaune, un petit peu de bleu puis il y a juste une petite pointe de vert. » (1983).

Mis à part ces anecdotes concernant la prime jeunesse de Fortin, on compte d'autres événements ou histoires racontés par les auteurs à propos de l'artiste durant sa vingtaine qui peuvent aussi véhiculer l'idée que, très hâtivement dans sa carrière, Fortin a été reconnu pour ses grandes habiletés picturales.

Chez les biographes, nous avons d'abord relevé le fait que Robert relate la possible vente par Fortin de quelques œuvres pour le prix de 50 \$¹⁹⁴ lors de son séjour en Alberta (1976, p. 244-245; 1982, p. 181). Cette information est donnée par la retranscription d'une carte postale que le peintre a envoyée à un ami en 1908 : « Je suis en marche pour en vendre quelques-uns [des

¹⁹² À l'exception de Salvy, qui, comme nous l'avons déjà écrit, commence son récit de la vie de Fortin peu avant le départ du peintre pour l'Alberta.

¹⁹³ Voir LAMARCHE, 1997, p. 3-4. Mentionnons par ailleurs que si Gagnon ne fait pas référence en soi au cahier d'instruction religieuse, ni aux commentaires de son professeur dans son histoire, par contre il rapporte les jugements posés par la mère et les sœurs de Fortin sur des dessins réalisés dans un cahier et dont certains présentent une iconographie religieuse. Son personnage de Fortin déclare effectivement à propos de ces dessins : « Je puisais aussi dans le répertoire courant de la religion, [...] mais je manifestais malgré mes multiples emprunts au petit catéchisme un esprit d'indépendance et d'originalité, comme le faisait remarquer maman. Je composais l'espace à ma manière et cherchais en tout la vitalité, le mouvement. [...] Mes sœurs dessinaient mieux que moi, mais sans recherche, elles s'étonnaient toujours de mes compositions et les admiraient. » (GAGNON, 1994, p. 66-67). Il est intéressant de noter que les jugements positifs portés ici ne concernent pas tant les habiletés techniques du jeune Fortin que son « originalité », sa singularité et les aspects étonnants de ses compositions; c'est-à-dire des qualités propres à une conception plus moderne de l'art.

¹⁹⁴ Pour avoir une idée de la valeur de cette somme, Fortin, en tant que commis aux Postes, gagnait à cette époque 40 \$ par mois (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1908, p. 176).

chefs-d'œuvre], et tu serais peut-être surpris d'apprendre que mes moindres œuvres sont cotées cinquante dollars pièce. » (Fortin cité dans ROBERT, 1982, p. 181). Même si Robert ne commente pas davantage cette carte postale, seulement en en rapportant les propos, il participe à transmettre l'idée d'un succès hâtif dans le contexte où l'on sait, qu'à cette époque, Fortin n'a que vingt ans et que sa formation artistique n'est pas encore complétée (il s'inscrira l'année suivante à l'AIC). Précisons toutefois que nous n'avons pu confirmer si la vente de ces tableaux a bien eu lieu.

De même, en indiquant que Fortin a eu sa première exposition solo à Edmonton en 1908, et en mettant beaucoup d'emphasis sur le caractère exceptionnel de cet accomplissement, Buisson révèle la rapidité avec laquelle on a reconnu ses aptitudes pour les arts. En effet, le biographe ne se contente pas seulement de mentionner cette exposition, mais affirme en plus que « Le journal d'Edmonton, le *Courrier de l'Ouest*, a fait *grand état* de cet événement *en le rapportant à la une* du 31 [sic] décembre 1908 » (1995, p. 17, nous soulignons). Puis, il retranscrit au complet cet article dans lequel on fait l'éloge de l'artiste¹⁹⁵. Et enfin, il conclut par : « Fortin avait alors 20 ans et, déjà, on discernait l'ampleur de son talent. » (1995, p. 18). Il va donc sans dire que Buisson contribue à présenter cette exposition et la réception qu'elle a eue comme la preuve de la précocité et de la grandeur des habiletés artistiques de Fortin.

Une autre anecdote, survenue plus tardivement dans la jeunesse du peintre, mais qui suggère tout de même qu'il était doté d'un talent exceptionnel pour son âge, est racontée cette fois par Robert et par Buisson. Il s'agit de l'offre que l'élève aurait reçue pour devenir professeur à l'AIC. Encore une fois, la simple mention de cette offre, comme le fait Robert dans ses deux ouvrages (1976, p. 247; 1982, p. 181), suffit à véhiculer l'idée d'un don précoce pour les arts. Buisson, pour sa part, ne se contente pas que de raconter cette anecdote. Il va renchérir sur le caractère hors du commun de la proposition en écrivant :

Par la suite, il [Fortin] décida, en 1909, [... d']aller parfaire ses études au Art Institute of Chicago, *qui était le centre d'art le plus prestigieux des États-Unis à l'époque*. [... Mais] la vie à Chicago lui était pénible. Souffrant de diabète, Fortin supportait difficilement la chaleur et l'humidité de la ville. Ce climat lui était si intolérable qu'il refusa même un poste de professeur de dessin que *l'institut lui*

¹⁹⁵ Comme on le constate entre autres dans l'extrait suivant : « Ces toiles dénotent un talent précoce et très vigoureux et promettent déjà beaucoup d'avenir. » (ANONYME, 1908, p. 1 cité dans BUISSON, 1995, p. 18).

avait offert dans l'espoir de le garder. Dans ce monde où la compétition était forte, c'est dire jusqu'à quel point on appréciait le métier de ce jeune dessinateur de 21 ans. (1995, p. 18, nous soulignons).

Il est important de préciser que c'est probablement Fortin lui-même qui est à l'origine de cette anecdote sur cette soi-disant offre d'emploi¹⁹⁶. Or, Buisson ne semble pas avoir questionné ou avoir voulu confirmer les propos de l'artiste, qui, souvent, lors d'entrevues, n'hésite pas à se mettre en valeur et à se vanter. Seul Robert, dans sa seconde publication, fait preuve de prudence en utilisant à ce sujet le conditionnel¹⁹⁷, signifiant de ce fait qu'il n'a pu vérifier la validité de cette information¹⁹⁸.

Les œuvres qui incorporent une part de fiction, quant à elles, ne développent pas énormément le sujet des anecdotes qui, survenues dans la vingtaine du peintre, font valoir la précocité de ses dispositions artistiques. Ainsi, seul le film de Gladu fait mention de la vente par l'artiste de tableaux au prix de 50 \$ en Alberta¹⁹⁹. De même, seul Lamarche indique que Fortin a tenu sa première exposition solo lors de son séjour à Edmonton. Pour ce faire, il retranscrit au complet l'article du *Courrier de l'Ouest* qui en a fait une critique très positive. Comme Buisson, Lamarche ne se contente donc pas que de signaler la réalisation de cette exposition, mais il trouve aussi le moyen de montrer comment elle a été appréciée. Si tous les auteurs, à

¹⁹⁶ En effet, cette donnée biographique voulant que l'artiste se soit fait offrir un emploi à l'AIC semble provenir d'un commentaire qu'il a fait à propos d'une de ses œuvres lors d'une entrevue qu'il a accordée à René Buisson à la fin de sa vie. Il dit : « J'ai fait ça [une tête de jeune fille] dans les classes [à Chicago]. Il y avait une jeune fille là qui posait, à l'Art Institute. Je l'ai fait du premier jet, d'un seul coup. [...] Timm[o]ns qui était professeur à l'Art Institute, quand il a vu cette tête[-]là il a dit : "Fortin, veux-tu une position dans l'école comme professeur de dessin?" J'ai dit [...] "Monsieur Timm[o]ns, ça me ferait plaisir d'accepter, mais j'ai pas supporté le climat de votre ville." » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 4 mars 1969, p. 4-5, P44/B/10.1.1).

¹⁹⁷ Il écrit en effet : « Vers la fin de son séjour à Chicago, Fortin *aurait* refusé un poste de professeur de dessin, parce que la vie dans cette grande ville industrielle ne lui plaisait pas et qu'il y supportait fort mal la canicule et l'humidité. » (ROBERT, 1982, p. 181, nous soulignons).

¹⁹⁸ Il nous a été impossible, en consultant les archives de l'AIC, de confirmer ou d'infirmer que l'élève s'est fait offrir un travail dans cette école. Tout ce que nous avons pu apprendre, c'est que les emplois liés à l'enseignement offerts aux étudiants n'étaient pas chose inhabituelle. Effectivement, dans le *Circular of Instruction*..., où sont nommés chaque année les professeurs, les cours offerts, les différents règlements de l'école, etc., on peut lire que « [...] a certain number of advanced students find occupation as teachers. Others perform certain services as assistants or attendants. » (AIC, 1910, p. 34). Néanmoins, à notre avis, il est peu probable qu'on ait réellement eu l'intention d'engager comme professeur un élève qui ne fréquentait l'institution que depuis quelques mois. De plus, il semble encore moins probable qu'un professeur ait offert cet emploi à un étudiant étranger en pleine classe, comme l'affirme Fortin lui-même. Il semble plus plausible, tel que nous l'a fait remarquer Esther Trépanier, que l'enseignant ait lancé en boutade cette proposition à l'élève pour lui faire savoir que son travail était bon. Fortin aurait pris par contre les paroles du professeur au pied de la lettre.

¹⁹⁹ Alors qu'il relate le séjour du peintre en Alberta, le narrateur du film de Gladu fait la lecture de la carte postale dans laquelle Fortin dit que ses tableaux sont évalués à 50 \$ et qu'il se peut qu'il en vende (GLADU, 1983).

l'exception de Gagnon²⁰⁰, relèvent que Fortin s'est fait offrir un poste de professeur à l'AIC à la fin de ses études, toutefois, aucun d'entre eux ne met beaucoup d'emphasis sur le côté prestigieux de cette proposition (SALVY, 1982; GLADU, 1983; LAMARCHE, 1997, p. 21-22).

Bref, le motif de la précocité des dispositions artistiques du jeune peintre est véhiculé par l'ensemble des auteurs, qu'ils aient produit un ouvrage à caractère plus « scientifique », un film ou une biographie plus romancée. C'est surtout à partir de l'époque où Fortin fréquente l'ACCM qu'on souligne la manifestation hâtive de ce talent. Plusieurs auteurs révèlent également différentes histoires survenues au début de la vingtaine de Fortin qui témoignent d'un succès ou d'une reconnaissance précoce de ses habiletés picturales. Enfin, signalons que l'omniprésence de ce motif dans les discours va de pair avec celui de l'autodidaxie que nous verrons plus loin, car en affirmant que, déjà tout jeune, Fortin était doué d'aptitudes particulières, les auteurs laissent imaginer que toute formation artistique qu'il pourra suivre ensuite sera en quelque sorte superflue.

4.3 Obstacles imposés par les proches

Un autre motif, qui, dans les discours des années 1960, commençait à se faire de plus en plus récurrent et qui sera désormais véhiculé autant par les auteurs de monographies que par les auteurs de films et de biographies romancées, est celui des obstacles mis sur la route du jeune artiste par son père. De nouvelles embûches qui n'avaient pas été mentionnées auparavant feront même leur apparition dans les discours contribuant ainsi à rendre encore plus admirable la ténacité qu'a dû manifester le peintre pour arriver à vivre sa passion.

Du côté des monographies, la majorité d'entre elles vont d'abord présenter le père de Marc-Aurèle comme quelqu'un d'antipathique en mentionnant d'emblée qu'il méprise les artistes. Jouvancourt, par exemple, écrit que « [l]'honorables juge [...] voyait dans l'exercice de ce "métier" une perte de dignité, un refus de participation à la vie civique, une porte de sortie sur

²⁰⁰ Il n'aborde pas le voyage d'études de Fortin à Chicago dans son récit. Par contre, il le mentionne dans la chronologie qu'il ajoute à la fin de son livre : « Avec ses économies, Fortin se rend aux États-Unis. Il étudie à Boston, à New York puis à l'Art Institute de Chicago. [...] à la fin de son séjour à Chicago, il refuse un poste de professeur à l'Art Institute. » (GAGNON, 1994, p. 137).

la fainéantise » (1968, p. [8])²⁰¹. Pour lui, il s'agissait tout simplement d'« une profession de bon-à-rien [*sic*] » (1968, p. [9]; 1980, p. 8)²⁰². Le lecteur, sachant que la destinée de Marc-Aurèle était de devenir peintre, ne peut que condamner Thomas Fortin pour ses jugements et, de ce fait, voir déjà en lui un adversaire auquel l'artiste devra s'opposer.

Tous les biographes vont ensuite montrer comment le jeune Fortin a été freiné par son père dans sa quête pour devenir artiste. Un premier obstacle est évoqué par Robert qui suggère que, si l'adolescent s'est retrouvé à Sainte-Thérèse en 1905 pour travailler chez un cultivateur, c'est peut-être parce que son père a voulu l'éloigner des milieux artistiques de Montréal et des cours d'art qu'il suivait auprès de Larose et Dyonnet. En fait, l'auteur n'est pas aussi explicite. Mais, après avoir pris connaissance des opinions négatives du juge à l'égard des artistes et avoir appris que lui et son fils se querellaient à propos des ambitions créatives de ce dernier, c'est ce qu'on est porté à croire lorsqu'on lit : « Qu'arrive-t-il au juste [suite à leurs querelles]? Il semble bien que l'année scolaire se trouve interrompue brusquement, aux vacances de Noël, puisqu'en janvier 1905, Marc-Aurèle écrit à un camarade [qu'il travaille pour un cultivateur à Sainte-Thérèse.] » (1976, p. 242)²⁰³.

Une autre décision du juge qui a eu pour effet de maintenir l'adolescent momentanément à l'écart de sa passion est rapportée par Robert de même que par Jouvancourt dans son deuxième ouvrage. Ils déclarent tous deux que Thomas Fortin envoya son fils contre son gré terminer son cours commercial au collège de Saint-Laurent (ROBERT, 1976, p. 242-243; 1982, p. 180; JOUVANCOURT, 1980, p. 4). Selon Robert, une fois son diplôme obtenu, Marc-Aurèle, n'ayant toujours que la peinture en tête, n'a eu d'autre choix que de s'exiler

²⁰¹ Dans son ouvrage de 1980, Jouvancourt tient presque exactement les mêmes propos (p. 4).

²⁰² Nous aurions aussi pu citer les textes de tous les autres auteurs de monographies, sauf Roussan, qui, s'il ne mentionne pas les opinions négatives de Thomas Fortin à propos des artistes, le présente néanmoins de façon peu flatteuse en le décrivant comme un « homme d'une grande sévérité » et en affirmant qu'il « ne comprendra jamais Marc-Aurèle » (1982, p. 7). En effet, nous aurions également pu rapporter les propos de Robert selon qui Thomas Fortin voyait « d'un mauvais œil l'un de ses fils vouloir choisir un avenir aussi bohème, aussi peu "sérieux", trop propice à l'oisiveté et d'une portée sociale à peu près nulle, pour ne pas dire nuisible » (1976, p. 242; l'auteur écrit presque la même chose en 1982 (p. 179)). Notons par contre que Robert diminue ensuite un peu l'aspect antipathique du père en expliquant les opinions de ce dernier sur les artistes par « la morale bourgeoise-professionnelle de l'époque » (1976, p. 242; voir aussi 1982, p. 179). Nous aurions en outre pu prendre pour exemple Buisson, car non seulement présente-t-il Thomas Fortin comme « un homme sévère [...] ne prisant guère les penchants artistiques de Marc-Aurèle », mais aussi parce qu'il affirme que le juge considérait la profession d'artiste comme « un métier de quêteux » (1995, p. 15).

²⁰³ Dans son second ouvrage, l'auteur tient quasi le même discours (voir ROBERT, 1982, p. 179).

pour poursuivre dans la voie qu'il souhaitait. Il écrit effectivement que lorsque Fortin se rend en Alberta, « [l]'Eldorado qu'il cherche, c'est celui de la peinture. Il a quitté sa région natale, pour mieux prendre ses distances et asseoir son indépendance et sa maturité. » (1976, p. 244)²⁰⁴. Quant à Jouvancourt, il prétend que le juge a finalement opté pour une ultime tentative de dissuader Fortin de devenir artiste : « [il] lui coupa les vivres » (1968, p. [9]; 1980, p. 8). Mais au dire de ce biographe, « sans se décourager, Marc-Aurèle Fortin se mit à la recherche d'un emploi » (1968, p. [9]; 1980, p. 8, 10).

En ce qui concerne les biographies de Buisson et de Roussan, si elles ne signalent qu'un seul moyen de dissuasion tenté par Thomas Fortin, il ne s'agit certes pas du moindre. Les deux auteurs prétendent que le père était à ce point en désaccord avec le choix de carrière de son fils qu'il alla jusqu'à le déshériter (ROUSSAN, 1982, p. 7; BUISSON, 1995, p. 15)²⁰⁵. Cela n'eut pas l'effet escompté, car, comme on le sait, Fortin s'entêta dans la voie qu'il avait choisie²⁰⁶.

Voyons maintenant ce qui en est des œuvres fictionnelles. Le motif des obstacles imposés au jeune peintre par ses proches est un de ceux qu'ont beaucoup exploité les auteurs de ce type de production. Il faut dire que le conflit qui oppose Fortin à son père est particulièrement attirant pour rendre leur récit plus intéressant d'un point de vue psychologique.

On note surtout dans les films, par l'entremise des dialogues et du jeu des acteurs, que de manière à accentuer l'impression que Thomas Fortin incarne en soi une épreuve mise sur la route du futur artiste, les réalisateurs ont cherché à dépeindre le père comme quelqu'un d'antipathique, voire même de détestable. Ainsi, dans le documentaire de Gladu, avant même que soit énoncé le différend qui le brouille avec son fils, une scène présente le juge comme un homme impatient, intransigeant et sévère. Alors qu'on entend la sœur de Marc-Aurèle pratiquer ses gammes au piano à l'intérieur de la maison, Thomas Fortin, dehors, s'impatiente et demande tout haut pourquoi sa fille joue toujours les mêmes airs. Puis, il crie après elle qu'il veut qu'elle cesse de « piocher », que le dimanche, il refuse d'être dérangé par ses

²⁰⁴ En 1982, Robert écrit sensiblement la même chose (p. 180).

²⁰⁵ Il est à noter que, n'ayant pas retrouvé les testaments du juge, nous n'avons pu confirmer cette assertion.

²⁰⁶ Signalons par ailleurs que finalement Fortin ne fut pas déshérité. Au décès de son père, il aurait hérité « d'une somme qui s'écrit dans les cinq chiffres » (REYNALD, 1933).

enfants, ce qui provoque les pleurs d'un bébé près de lui (probablement un autre de ses enfants). Ce portrait peu flatteur du père de Marc-Aurèle est ensuite réaffirmé dans la scène suivante où l'on voit Jeannette Gagnon, qui a connu le juge, dire : « Je pense que c'était un homme qui n'avait pas de cœur [...]. Il avait seulement sa profession : il était juge. Son droit c'était son paradis, son ciel [...]. Ses enfants c[e n]'était rien et malheureusement il [n']a fait que des artistes dans la famille. » (Jeannette Gagnon citée dans GLADU, 1983). L'acteur incarnant Thomas Fortin dans le téléthéâtre de Salvy (1982) réussit aussi à rendre une image assez négative de l'homme. Il apparaît comme quelqu'un de sévère et d'autoritaire, qui a des principes conservateurs et qui ne semble pas capable de la moindre empathie. Le scénario le montre même comme quelqu'un de méchant lorsqu'il répond à sa femme, qui tente de prendre la défense de son garçon : « [Marc-Aurèle] est un médiocre, comme d'ailleurs presque tous les enfants que tu m'as donnés »²⁰⁷. Bref, simplement en laissant entrevoir la personnalité et le ton du juge, ces réalisateurs le présentent comme le premier obstacle que devra affronter le peintre.

Parmi les autres embûches que mentionnent les auteurs d'œuvres fictionnelles, certaines ont déjà été relevées dans notre examen des monographies. Gladu soutient, comme Robert, que Thomas Fortin envoya son fils travailler chez un cultivateur à Sainte-Thérèse au lieu de le laisser suivre les cours du soir au Monument-National, puis il l'obligea à s'inscrire au collège de Saint-Laurent (1983). Gagnon invoque plutôt le fait que le jeune peintre se serait fait couper les vivres par son père (1994, p. 55). Salvy et Lamarche, quant à eux, s'inspirent probablement d'un article de Bonneville lorsqu'ils affirment que le juge, voyant son fils s'entêter à vouloir faire une carrière artistique, l'envoya chez son frère en Alberta (SALVY, 1982; LAMARCHE, 1997, p. 10).

En plus de ces obstacles, la plupart des auteurs d'œuvres fictionnelles arrivent également à transmettre l'idée que Fortin a aussi dû surmonter une autre difficulté, d'ordre plus psychologique celle-là. En effet, par leurs dialogues, ces œuvres suggèrent que, d'une façon ou d'une autre, le père aurait tenté de convaincre son fils que la vie d'artiste n'est pas

²⁰⁷ Dans la biographie romancée de Lamarche, bien que Thomas Fortin soit qualifié de « sévère avocat » (1997, p. 2), il n'est pas présenté d'emblée comme quelqu'un d'antipathique. C'est plutôt le ton méprisant, autoritaire et non empathique qu'on décèle plus loin dans le dialogue de la querelle imaginée par l'auteur entre le fils et son père qui suggère que ce dernier est quelqu'un de méchant (voir p. 7).

souhaitable, mais qu'au contraire, elle est condamnable. Par exemple, Salvy imagine tout un sermon dans lequel le juge tente de persuader Marc-Aurèle, en faisant appel à sa fibre nationaliste, que devenir artiste n'aidera pas à l'avancement de son peuple :

Nous constituons nous autres, Canadiens français, un petit peuple qui est en plus un peuple dominé et asservi et pauvre – pauvre surtout. Marc-Aurèle, il est des obligations auxquelles nul n'a le droit de se soustraire et s'enrichir est un devoir sacré pour un Canadien français justement parce que notre peuple est pauvre et que nous n'avons pas de solution collective. Ce n'est qu'un par un que nous accèderons à un meilleur sort. Chaque fois qu'un médecin, qu'un avocat, qu'un notaire canadien-français s'enrichit, non seulement il élève la nation qui l'a vu naître, mais encore il montre la voie à des compatriotes moins fortunés et son exemple tôt ou tard saura porter fruit. [...] Plus tard, Marc-Aurèle, dans vingt ans, cinquante ans peut-être davantage, lorsque nous aurons réussi à faire surface en tant que nation, un simple individu, un Canadien français pourra alors songer à devenir le Michel-Ange de notre Renaissance. Mais d'ici là, notre devoir à tous est de travailler, d'amasser des biens et d'acquérir les honneurs qui conduisent à la puissance. (1982).

Gagnon et Lamarche, quant à eux, laissent plutôt comprendre que Thomas Fortin a voulu convaincre son fils de ne pas s'orienter vers le métier de peintre en lui lançant différents jugements hostiles à l'égard des artistes. On peut ainsi lire dans les dialogues inventés par ces deux écrivains que, selon le juge, « les artistes [sont] tous des fainéants qui refuse[nt] de prendre leurs responsabilités » (GAGNON, 1994, p. 54-55) ou des « énergumènes qui vivent à nos crochets » (LAMARCHE, 1997, p. 7). Enfin, mentionnons que Lamarche a aussi imaginé une autre stratégie qu'aurait prise le père pour empêcher l'adolescent de pratiquer son art, stratégie que l'auteur qualifie de « harcèlement pédagogique ». Thomas Fortin aurait demandé qu'on surveille son fils à l'école pour qu'il ne dessine plus et pour s'assurer qu'il ne se concentre que sur ses leçons (LAMARCHE, 1997, p. 7).

Toutes ces entraves mises sur le chemin du jeune Fortin pour l'empêcher d'atteindre son but de devenir artiste contribuent à révéler un autre motif de sa légende : l'intensité et la précocité de sa vocation. En effet, la persévérance dont a fait preuve le peintre témoigne de la grandeur de sa passion pour l'art. Dans la prochaine section, nous pourrions voir d'autres façons par lesquelles les auteurs ont aussi souligné le caractère vocationnel qu'a rapidement pris sa pratique de la peinture.

4.4 Vocation, isolement et excentricité

Avant le décès du peintre, plusieurs auteurs avaient fait ressortir le caractère vocationnel de la pratique artistique de Fortin ainsi que sa préférence pour l'isolement et la solitude, mais c'est vraiment à partir des années 1960, dans les textes de Bonneville surtout, que la précocité de ces deux motifs sera pour la première fois mise de l'avant. Avec la parution des premières monographies, ils se feront encore plus présents dans les discours. De plus, certains auteurs attireront l'attention sur l'apparition hâtive chez Fortin d'une autre disposition morale propre aux grands artistes : son excentricité ou sa tendance à la déviance (à faire fi des règles).

Comme nous l'avons dit, en décrivant le chemin entrecoupé d'embûches qu'a dû parcourir Fortin pour devenir peintre, les auteurs ont implicitement aussi révélé la profondeur de la passion et de la vocation qui l'animait. À ce titre, Jouvancourt n'a pas manqué de souligner que, malgré les obstacles, « Marc-Aurèle tenait bon » (1968, p. [8]; 1980, p. 4), et qu'au contraire, « [l']ostracisme de son père renforçait la détermination du jeune artiste à persévérer dans la voie qu'il avait choisie » (1968, p. [10]; 1980, p. 10)²⁰⁸. Il faut dire que Jouvancourt est l'un des biographes qui laissent le plus clairement comprendre que, rapidement, Fortin a choisi sa vocation. Il affirme en effet, qu'à 16 ans, « persuadé que le moment était venu de prouver à son père qu'il avait l'étoffe d'un peintre, il [Fortin] lui soumit son cahier en lui déclarant vouloir être artiste » (1980, p. 4)²⁰⁹; deux ans plus tard, « [e]ncouragé par l'obtention de plusieurs prix de dessin, le jeune artiste décida de se consacrer entièrement à la peinture » (1980, p. 8)²¹⁰. Robert est également l'un de ceux qui énoncent explicitement que, durant sa jeunesse, Fortin était déjà passionné par l'art. Il écrit à propos de l'année où le jeune homme fréquente le collège de Saint-Laurent, que celui-ci est « [o]bsédé par son désir d'être peintre » (1982, p. 180)²¹¹. Les autres biographes de même que les auteurs d'œuvres fictionnelles n'insisteront pas de façon aussi précise sur le caractère vocationnel qu'avait pris

²⁰⁸ Du côté des œuvres fictionnelles, notons que Lamarche affirme presque la même chose : « Les restrictions [imposées par Thomas Fortin] produisent l'effet contraire : elles affermissent le jeune garçon dans sa volonté de peindre. » (1997, p. 7).

²⁰⁹ Dans son premier ouvrage, Jouvancourt situait même cet épisode quelques années plus tôt, alors que Fortin avait environ 14 ans. Il se trompait par contre dans la chronologie des événements (1968, p. [8]).

²¹⁰ Jouvancourt écrivait sensiblement la même chose en 1968 (voir p. [9]).

²¹¹ Dans son volume précédent, Robert affirmait de façon similaire qu'à cette époque, « la peinture [...] l'obsède » (1976, p. 243).

la pratique artistique pour Fortin avant la fin de ses études scolaires²¹². C'est plutôt à partir des années suivantes qu'ils signaleront l'intensité de la flamme qui l'anime.

Du côté des monographies, la plupart des auteurs vont mettre de l'avant soit l'ardeur avec laquelle l'artiste se consacre au travail, soit les sacrifices qu'il a dû faire, ou, sinon, la frénésie qui l'emporte lorsqu'il peint²¹³. Ainsi, Buisson avance qu'à l'époque où Fortin travaillait aux Postes : « [n]e pouvant [...] s'adonner pleinement à la peinture, il dessinait en soirée, au retour du travail, et passait la plupart de ses temps libres à la bibliothèque Saint-Sulpice où il poursuivait ses recherches sur les diverses techniques des grands maîtres [...]. » (1995, p. 18). De façon similaire, Robert prétend aussi qu'à cette époque Fortin dédiait le moindre de ses temps libres à son art (1976, p. 247-248; 1982, p. 182). Mais, avec plus d'éloquence encore, il signalera tous les sacrifices que le peintre a dû accepter de faire au cours de sa vie pour créer l'œuvre qu'on lui connaît aujourd'hui :

Sa passion de peindre, Marc-Aurèle Fortin la laisse croître en lui de façon tellement envahissante qu'elle en prend un air prioritaire. Il lui sacrifie tout : ses bonnes relations de jeune garçon avec son père, des études avancées dont il était capable, la vie de confort et de belle compagnie qu'il aurait pu se constituer, la chaleur du foyer qu'il aurait pu fonder, et une vieillesse doucement glorieuse, entourée de petits-enfants.

Au lieu de tout cela, et pour la seule cause de la peinture, Marc-Aurèle Fortin se voit frustré du toit paternel, réduit à s'exiler au bout du monde et à occuper des emplois d'obscur commis pour gagner sa pitance, errant d'une région à l'autre, puis malheureux dans un mariage tardif, et enfin pillé de tout ce qu'il pouvait avoir, y compris ses jambes et ses yeux. (1976, p. 52-53).

Quant à Jouvancourt, il ne fait référence ni aux sacrifices du peintre ni à sa consécration au travail. Il révèle plutôt l'aspect vocationnel que prend pour Fortin sa pratique de la peinture en déclarant que, de retour à Sainte-Rose en 1920, l'artiste réussit à trouver son style alors que « [d]ans un *délire passionné*, [il] pei[nt] "ses" arbres » (1968, p. [12]; 1980, p. 32, nous soulignons). Ce qui est mis en évidence dans cette citation, c'est le motif de l'inspiration, au

²¹² Relevons toutefois une exception. Gladu souligne, lui, dans son film, la force qu'a rapidement prise la passion du jeune homme pour les arts. Il déclare que « [...] suite aux pressions de sa famille, [Fortin] s'inscrit au cours commercial du [c]ollège [de] Saint-Laurent. Malgré cette concession, *la peinture demeure son seul intérêt*. » (1983, nous soulignons).

²¹³ En fait, seul Roussan se contentera d'écrire à ce sujet que Fortin « a 20 ans quand il secoue pour de bon la tutelle de son père afin de se lancer dans la peinture qu'il sent être sa véritable vocation » (1982, p. 7).

double sens « de compulsion et de possession par des forces supérieures » (HEINICH, 1991, p. 67). Selon Heinich, ce motif caractérise l'excellence artistique à l'ère de ce qu'elle nomme le régime vocationnel.

En ce qui concerne les œuvres fictionnelles, à l'exception du film de Salvy (1982), toutes insisteront sur le fait qu'après ses études scolaires Fortin pratiquera la peinture avec une ardeur propre à la vocation. Par exemple, le narrateur dans le documentaire de Gladu affirme qu'à son retour de Chicago le jeune homme « reviendra plus déterminé que jamais à consacrer sa vie à la peinture » (1983)²¹⁴. Il ajoute ensuite que l'artiste « travaille de jour pour le service civil et réserve *toutes* ses soirées à la peinture » (1983, nous soulignons). Quant à Gagnon, dans son roman biographique, il laisse aussi entendre que Fortin, alors âgé de 20 ans, consacrait le plus de temps qu'il pouvait à la peinture comme en témoigne le reproche que l'auteur met dans la bouche de ses sœurs : « Tu ne joues plus autant avec nous, Marc-Aurèle, dirent-elles d'un air fâché, *tu ne penses plus qu'à peindre*, nous ne te voyons plus comme avant [...]. » (1994, p. 71, nous soulignons). Signalons par ailleurs qu'un peu avant dans son récit Gagnon laissait aussi entrevoir l'aspect vocationnel de l'attirance de Fortin pour les arts en imaginant la mère de Fortin faire la remarque suivante à son fils : « Ton père aimerait que tu fasses tes études en droit, fais-les si tu peux, cela lui ferait plaisir, mais ce ne sera jamais *ta véritable vocation*, je le sens bien, tu *es appelé* par autre chose, la beauté des choses te fascine [...]. » (1994, p. 68, nous soulignons).

Une seconde disposition morale dont la manifestation précoce sera soulevée par certains auteurs est le caractère solitaire du peintre et son goût pour l'isolement. Parmi les biographes, Robert est celui qui a véhiculé le plus explicitement ce motif. Dès l'époque où Fortin fréquente le collège de Saint-Laurent (donc vers ses 17 ans), l'écrivain met en évidence le fait que le jeune homme préfère la contemplation solitaire de la nature à la compagnie de ses pairs. Il prétend en effet que Fortin « occupe ses récréations à rêver sous les grands arbres qui bordent la cour du collège, plutôt que de s'amuser avec ses camarades » (1976, p. 243)²¹⁵.

²¹⁴ Lamarche dans sa biographie romancée déclare de façon similaire que, vers 1908, Fortin « prend alors la décision de se consacrer entièrement à son art : finies les études qui l'éloignent de ses aspirations » (1997, p. 10).

²¹⁵ Dans son deuxième ouvrage, Robert écrira sensiblement la même chose (1982, p. 180).

Jouvancourt mentionne aussi que, dans ses temps libres au collège, Fortin aimait observer la nature :

il [Fortin] passait ses moments de loisirs couché sur le gazon à regarder le ciel à travers le feuillage mouvant des ormes. Sous le souffle du vent, parmi les bruissements de leurs feuilles bavardes, il essayait de comprendre leur langage. Et, lorsque venait la défeuillaison, il en voulait à la nature de transformer ses amis en de gigantesques épouvantails. » (1968, p. [7]; 1980, p. 2).

Si l'auteur ne précise toutefois pas que Fortin vaquait à cette activité isolé de ses camarades, il semble pourtant l'impliquer puisque les seuls amis dont il est question dans cet extrait sont en fait des arbres...

Peu d'œuvres fictionnelles rendent compte de l'apparition précoce de la préférence du peintre pour la solitude et l'isolement. En fait, il n'y a que Gladu (1983) qui suggère dans une scène de son documentaire, que nous avons déjà décrite (voir p. 101), que le jeune garçon préférait le dessin en solitaire aux jeux en compagnie d'enfants de son âge.

Ni les biographes ni les auteurs de films ou de biographies romancées ne raconteront des anecdotes révélant le caractère solitaire de Fortin durant la vingtaine. Beaucoup le feront par contre plus tard en parlant de la personnalité du peintre, ou de sa pratique en général, comme c'est le cas dans l'extrait suivant de l'ouvrage de Robert :

Tôt dans sa carrière, Fortin a choisi d'être fidèle à lui-même plutôt qu'à d'autres; il assume donc les limites inhérentes à ce défi qui, seul, peut conduire à l'intransigeante originalité. Non pas l'originalité d'apparence et d'apparat, qui s'appuie souvent sur des artifices et produit du tape-à-l'œil, mais *l'originalité profonde et ténébreuse qui s'enracine dans la solitude* et ne peut s'exprimer que dans la marginalité. (1982, p. 153, nous soulignons).

En plus de rappeler que la solitude constitue une caractéristique du comportement des grands artistes, parce qu'elle favorise la création d'œuvres originales et authentiques, cet extrait introduit par ailleurs un dernier motif que certains auteurs ont mis en évidence très tôt dans leur récit de la vie de Fortin : sa marginalité ou son excentricité.

En fait, mis à part Robert qui mentionne que « [d]ès sa jeunesse, Marc-Aurèle Fortin aurait manifesté la plus complète désinvolture devant les soucis vestimentaires et hygiéniques » (1976, p. 51), soulignant de ce fait son détachement des conventions sociales et son caractère bohème, ce motif n'est pas vraiment exploité par les biographes dans leurs discours sur la période précédant la fin des études du peintre. Ce sont davantage les auteurs d'œuvres fictionnelles qui, par le récit de certaines anecdotes de jeunesse, vont laisser comprendre que Fortin présentait déjà une personnalité excentrique le poussant à être différents des autres et à faire fi des règles. En effet, l'ouvrage de Lamarche et le film de Gladu font tous deux mention du comportement rebelle de l'élève qui, au lieu de faire ce qu'on lui disait en classe, préférait dessiner. La sœur du peintre raconte dans le film de Gladu : « Mon père l'avait placé dans un collège. Au bout de quelques mois, le directeur a [...] probablement écrit à mon père, pour lui dire que c'était inutile de garder un élève qui *faisait absolument tout le contraire du programme d'étude : du dessin*. Alors, ils l'ont ramené à la maison. » (Jeanne Fortin citée dans GLADU, 1983, nous soulignons)²¹⁶. De façon similaire, Lamarche imagine que les dessins se trouvant dans le cahier d'instruction religieuse de l'étudiant (pour des exemples, voir fig. 1) ont été réalisés subrepticement par Fortin pendant que le professeur donnait son cours (1997, p. 3-4). Lamarche ajoute par ailleurs dans son récit qu'au lieu d'être offusqué, ce professeur, « plutôt habitu[é] à confisquer les caricatures maladroites et les représentations des fantasmes phalliques de nombreuses générations d'élèves », était impressionné par le talent du peintre (p. 5). Ainsi, non seulement Lamarche met-il en évidence le caractère rebelle de l'élève qui n'écoute pas en classe, mais en plus, il précise que Fortin se distinguait aussi des autres élèves rebelles comme lui, marquant donc encore davantage sa marginalité.

En ce qui a trait à l'époque suivant la fin de la formation scolaire du peintre, les auteurs affirment à nouveau son excentricité par des anecdotes mettant en relief son indifférence quant aux conventions sociales et aux règles. Chez les biographes, Jouvancourt dresse le portrait suivant du jeune homme qui révèle son allure bohème : « [...] Marc-Aurèle Fortin était un grand et solide gaillard, au visage rond et mélancolique. [...] Sa mère, qui le chérissait, se tourmentait pour ce garçon qui n'avait aucun soin vestimentaire, qui avait en

²¹⁶ Bien qu'il s'agisse du témoignage de l'une des sœurs du peintre, nous jugeons peu plausible ce qu'elle raconte, à moins que Fortin ait fréquenté un autre collège que nous ne connaissons pas, car tout au long de ses études à l'ACCM de même qu'au collège de Saint-Laurent, l'élève a obtenu de très bons résultats scolaires (voir ACCM, 1902, p. 32, 43; 1903, p. 30, 42, 47; 1904, p. 32; COLLÈGE DE SAINT-LAURENT, 1906, p. 68-69, 11-113).

horreur l'eau et le savon, qui fumait des mégots ramassés un peu partout. » (1968, p. [10]; 1980, p. 10). Buisson, lui, relate une anecdote qui rappelle celles racontées dans le film de Gladu et le livre de Lamarche à propos du caractère indiscipliné dont aurait fait preuve Fortin, quand il était élève. Après avoir indiqué qu'en Alberta le jeune homme s'était trouvé un emploi dans une banque²¹⁷, le biographe prétend qu'« [i]l fut renvoyé peu de temps après son arrivée lorsqu'on s'aperçut qu'il emplissait les livres de la banque de divers dessins » (1995, p. 18). Cette même anecdote sera reprise par Lamarche dans sa biographie romancée²¹⁸. En plus de Lamarche, parmi les auteurs d'œuvres fictionnelles qui ont mis en relief le caractère excentrique de Fortin à cette époque, on compte Gladu qui, en laissant la parole à l'historien de l'art François-Marc Gagnon, présente Fortin comme l'un des premiers bohèmes qu'a connus le Québec : « Il n'y a pas encore beaucoup de cas bohème [comme Fortin] à l'époque – de gens qui partiraient dévouer leur vie complètement juste à la peinture. Ça, c'est encore étrange. » (François-Marc Gagnon cité dans GLADU, 1983).

Ces motifs de la vocation, de la solitude et de l'excentricité n'ont pas été autant exploités par les auteurs dans leur discours sur la jeunesse et les années de formation de Fortin que ceux du cadre rustique de son enfance, de la précocité de ses dispositions artistiques et des obstacles imposés par ses proches. Ils seront davantage véhiculés à propos de la personnalité du peintre en général ou de l'ensemble de sa carrière. Néanmoins, on a pu constater que quelques auteurs ont tenu à souligner leur manifestation précoce durant la jeunesse de Fortin. Ils ont pu assurer, ce faisant, l'intériorité, et donc l'authenticité, de ces dispositions morales propres aux grands artistes.

4.5 Autodidaxie et apprentissage auprès de la nature

Depuis la publication du texte de Chauvin, plusieurs auteurs avaient mis l'accent sur le caractère autodidacte de l'apprentissage artistique du peintre, bien que la plupart d'entre eux énuméraient tout de même les noms des professeurs qui lui avaient enseigné. De même, après

²¹⁷ Comme nous l'avons déjà expliqué (voir note 123 au présent mémoire), nous croyons peu probable que Fortin ait travaillé dans une banque à Edmonton.

²¹⁸ Il écrit en effet : « Le directeur de la banque doit bien vite renvoyer cet employé qui, au lieu d'aligner les colonnes de chiffres dans les livres, les "illustre" comme, jadis, ses cahiers de catéchisme. » (LAMARCHE, 1997, p. 10).

le décès de l'artiste, personne ne prétendra qu'il s'était entièrement formé seul, pas même Buisson qui déclare pourtant dans son avant-propos que Fortin « n'a pas eu de maîtres et il n'a pas d'élèves. Comme autodidacte, il a lui-même fait école et toute son œuvre pourrait à juste titre se décrire comme du "fortinisme" » (1995, p. 11). Par contre, nombre d'auteurs tendront à diminuer l'importance de la formation reçue par le peintre et quelques-uns chercheront à montrer comment Fortin a poursuivi par lui-même son éducation artistique après ses études. Certains iront même jusqu'à laisser comprendre que c'est plutôt grâce au contact étroit avec la nature que ce style si original a pu voir le jour.

Mis à part Roussan, tous les biographes semblent vouloir réduire l'importance de l'influence qu'aurait eue sur l'art de Fortin l'enseignement dispensé par ses professeurs. C'est le cas de Jouvancourt et de Robert, qui d'ailleurs stipule dans son livre *La Peinture au Québec depuis ses origines* que « Fortin demeure autodidacte, même s'il prend quelques cours à Montréal puis à Chicago » (1978, p. 75). Tous deux mentionnent bien, dans leurs biographies respectives, que Fortin a fréquenté les classes de Larose et Dyonnet ainsi que celles de différents artistes aux États-Unis, mais ils insistent ensuite sur le caractère très conventionnel de leur pratique (ROBERT, 1976, p. 246-247; 1982, p. 181; JOUVANCOURT, 1968, p. [9-11]; 1980, p. 6-7, 24-26)²¹⁹. Ce faisant, ces auteurs laissent comprendre que le style très coloré et audacieux que le peintre développera plus tard n'a rien à voir avec ce qu'il a pu apprendre de ses professeurs. Robert précise d'ailleurs dans une autre section de son premier ouvrage à quel point Fortin a peu retiré de leurs enseignements :

Ce qu'il pourra apprendre à Montréal, avec Ludger Larose et Dyonnet, et un peu plus tard, à Chicago surtout, de passage à New York et à Boston, ne sera pas de nature à pousser Fortin sur la voie des recherches d'avant-garde, des innovations et des expériences périlleuses! Il apprend que la peinture à l'huile se fait avec des tubes de couleurs, des pinceaux de divers poils, une palette sacro-sainte, de l'huile de lin, de la térébenthine, de la toile blanche montée sur faux cadre, et un chevalet. Or Fortin ne retiendra constamment dans sa carrière que le second élément de cette nomenclature classique, inventant autrement la panoplie de ses manières. (1976, p. 61, nous soulignons).

²¹⁹ Signalons que tous les biographes ont fait des erreurs en ce qui concerne les enseignants qu'a eus Fortin aux États-Unis et à propos de ce séjour en général. Nous ne les énumérerons pas ici, car ils répètent le plus souvent des erreurs que nous avons déjà relevées chez d'autres auteurs auparavant. Le lecteur peut toujours se référer à la chronologie en annexe (appendice B, p. 148-151) pour prendre connaissance du résultat de nos recherches à ce sujet.

Le contenu des enseignements énumérés dans cet extrait semble non seulement très limité, mais paraît en plus n'avoir été que très peu utile pour Fortin. Le seul conseil qu'aurait retenu le peintre est d'utiliser différents types de pinceaux selon les usages.

Quant à Buisson, s'il dit bien que le jeune homme s'est rendu à Chicago « consolid[er] sa formation » (1995, p. 18)²²⁰, par contre, il ne spécifie pas ce que celui-ci a appris au cours de son séjour. De plus, l'auteur ne nomme pas ses professeurs en tant que tels, mais énumère plutôt les artistes que Fortin y a « découverts »²²¹. Ce faisant, il met donc l'accent sur une formation possiblement davantage autoproduite que reçue. En effet, puisque Buisson avait pris la peine de préciser que l'AIC était à la fois « une école et un musée d'une grande richesse artistique » (p. 18), on peut penser que, tous ces artistes, Fortin les a découverts par lui-même en visitant le musée et que c'est auprès de leurs œuvres qu'il a, de façon autonome, « consolidé sa formation ».

Par ailleurs, certains biographes ont aussi montré comment le peintre à son retour de Chicago a poursuivi par lui-même son éducation artistique. Buisson révèle par exemple que durant les années où il a travaillé aux Postes, Fortin fréquentait dans ses temps libres la bibliothèque Saint-Sulpice « où il poursuivait ses recherches sur les diverses techniques des grands maîtres » (1995, p. 18). Robert, de son côté, affirme que Fortin a préféré apprendre l'aquarelle par lui-même « en faisant [...] ses propres expériences et ses recherches, suivant sa personnalité et son instinct » plutôt qu'en suivant « sagement les trucs ou procédés qu'on enseigne » (1982, p. 107). En cela, ces deux auteurs mettent donc à nouveau à l'avant-plan le caractère autodidacte de la formation artistique du peintre.

Parmi les œuvres de fiction, le roman de Lamarche et le film de Salvy véhiculent aussi le motif de l'autodidaxie de Fortin²²². S'inspirant probablement des ouvrages de Robert et

²²⁰ Il avait auparavant mentionné que Fortin avait appris le dessin auprès de Ludger Larose et qu'il avait aussi fréquenté les cours du soir donnés par Edmond Dyonnet au Monument-National (1995, p. 15-16).

²²¹ Buisson nomme Rembrandt, El Greco, Millet, les peintres de l'école de Barbizon, Claude Monet, Mary Cassatt, Bastida, Timmons, Brangwyn et Méryon (1995, p. 18).

²²² Gladu aurait à la limite également pu être inclus dans cette liste, car il évoque à peine les études qu'a réalisées le peintre. Il ne précise pas si Fortin avait déjà une formation artistique avant de se rendre à Chicago et n'en dit que très peu à propos de son passage à l'AIC. Le réalisateur mentionne seulement qu'à Chicago, l'étudiant a subi

Jouvancourt, Lamarche, dans son récit constitué de nombreuses anecdotes fictives, nomme les professeurs sous lesquels Fortin aurait suivi des cours, mais trouve toujours une façon de réduire ensuite les influences qu'aurait pu subir l'étudiant auprès de ceux-ci. Ainsi, à propos de Vanderpoel, Alexander, Tarbell et Timmons, l'auteur raconte que, d'abord ravi à l'idée d'étudier avec eux, une fois aux États-Unis, le jeune peintre s'est finalement rendu compte que leur « technique classique » et leur « peu d'éclat [...] ne l'enthousiasm[ai]ent plus guère » (1997, p. 18). Puis, lorsqu'il imagine qu'avec Alfred East l'étudiant apprenait à recréer en atelier des paysages contemplés à l'extérieur, il s'empresse d'ajouter que Fortin se « risquait » tout de même « à *inventer* quelques arbres tordus par le vent, ployant sous les rameaux de feuillage à travers lesquels filtr[ai]ent de larges pans de ciel ennuagé » (p. 20, nous soulignons). L'auteur implique donc que l'élève ne suivait pas tout à fait les conseils du maître et se fiait déjà plutôt à son instinct. D'ailleurs, il mentionne plus loin que Fortin considérait un peu trop académique l'art d'East (p. 20). Même la conclusion de Lamarche au sujet de ces études aux États-Unis laisse croire qu'elles ont eu peu d'impact sur la production future du peintre. Il écrit en effet que « [l]e jeune élève [...] subira l'influence [du conservatisme de ses professeurs] durant ces quatre années américaines, *mais se reprendr[a] plus tard* » (p. 21, nous soulignons). Enfin, comme Buisson, Lamarche mentionne qu'à son retour des États-Unis, Fortin poursuivra par lui-même son apprentissage artistique en fréquentant la bibliothèque Saint-Sulpice où il « dévore tous les livres d'art et décortique patiemment les techniques des grands maîtres » (p. 22).

En ce qui concerne Salvy, son film transmet aussi l'idée que les cours suivis par Fortin aux États-Unis ont finalement été peu significatifs pour lui, comme en témoignent les propos suivants que tient l'acteur jouant l'étudiant à l'AIC :

J'ai économisé pendant des mois pour me payer l'Institut des arts, pour y suivre l'enseignement de Timmons, de Tarbell, connaître leurs œuvres – celles de Sorolla y Ba[st]ida –, étudier la technique d'Alfred East. Et puis j'y suis à présent, je peux contempler leurs œuvres à tous les jours tant que je veux, elles sont partout sur tous les murs. Et puis [...] j'admire bien sûr, mais je me rends compte que ça ne m'apporte pas grand-chose.

« l'influence des peintres hollandais et de l'école de Barbizon qui marquera ses premières œuvres », mais poursuit par contre ensuite en déclarant que ce séjour aux États-Unis lui a « permis d'acquérir un solide métier » (1983).

J'étais venu ici dans l'espoir de me perfectionner et tout ce que je trouve c'est une source d'influence qui ne me concerne pas. Je ne veux pas d'influence. Je veux avoir le droit d'admirer sans avoir à dire merci plus tard. (1982).

Après avoir mentionné les études de Fortin aux États-Unis, de façon analogue au motif identifié par Kris et Kurz du jeune artiste qui refuse l'enseignement des maîtres anciens parce qu'il préfère prendre la nature comme modèle et ainsi demeurer autodidacte (1987, p. 42), certains biographes traiteront la période des années 1910 comme une période de transition durant laquelle Fortin cherche son style en tentant de se débarrasser des influences de ses professeurs, jusqu'à ce qu'il réussisse finalement à trouver sa propre voie auprès de la nature de son village natal. À titre d'exemple, citons le premier ouvrage de Robert qui exprime le plus éloquemment ce que nous voulons démontrer :

[À son retour des États-Unis, Fortin] digère lentement ce qu'on lui a enseigné, rumine le pour et le contre, élimine ce qui ne semble pas s'intégrer au tempérament pictural qui prend peu à peu forme en lui, pendant ses promenades à l'Île Sainte-Hélène, dans le parc du [m]ont Royal ou devant les robustes paysages de son enfance à Sainte-Rose. *La fréquentation de la nature chasse graduellement les reliques trop poussiéreuses d'un bagage académique demeuré relativement léger.* L'École de Barbizon, Chardin, Corot, Sir Alfred East, Dyonnet, tout cela s'estompe, et sa main se fait de plus en plus impatiente de peindre selon son propre rythme et sa propre manière, enfin libérée de paradigmes hérités de professeurs trop pieusement soumis à une douceâtre tradition. [...]

Au tout début des années 1920, [...] sa démarche picturale s'affermir peu à peu. *Le vert des majestueuses frondaisons des ormes de son enfance stimule son imagination, sollicitée concurremment par l'architecture sans cesse en évolution des nuages, par les secrets blottis sous les toits galbés des anciennes maisons paysannes, et par la force tellurique qui se manifeste dans la sensualité sauvage du paysage laurentien. Le peintre a de toute évidence beaucoup de difficulté à maîtriser son orchestration plastique, jusqu'au moment où se déploient enfin les premiers grands arbres, au début des années 1920.* (1976, p. 248-250, nous soulignons)²²³.

L'auteur affirme de façon explicite dans cet extrait que c'est en fréquentant différents sites où la nature se fait plus présente (l'île Sainte-Hélène, le parc du mont Royal et les paysages de son enfance à Sainte-Rose) que l'artiste parvient à se défaire des quelques influences subies durant ses études et qu'il réussit tranquillement à faire émerger sa personnalité dans ses

²²³ Signalons que, dans son ouvrage de 1982, Robert tient un discours assez semblable (voir p. 63, 182).

œuvres. Mais, selon lui, c'est finalement par un retour aux sources, c'est-à-dire en s'imprégnant de la nature auprès de laquelle il est né et qui avait tant marqué sa jeunesse²²⁴, que Fortin a pu trouver sa propre voie et créer ses premiers tableaux de maturité : ses grands arbres. En mettant ainsi en relief l'effet bénéfique qu'a eu sur l'art de Fortin le contact répété avec la nature, Robert fait ressortir l'authenticité de la pratique du peintre²²⁵. Le biographe ne cessera d'ailleurs de rappeler, tout au long de son second ouvrage, l'attachement de Fortin à la nature québécoise en l'élevant même parfois au niveau d'un culte comme en témoignent ces quelques citations : « [Marc-Aurèle Fortin] a toujours préféré travailler sur le motif, en communion avec la nature » (1982, p. 14); « Fortin avait l'esprit religieux, non seulement en ce sens qu'il communiait avec la Nature et en glorifiait les beautés dans ses paysages, mais aussi parce que, ayant grandi dans la foi catholique, il en conservait le culte » (1982, p. 19); « [é]trange ascétisme que celui de Marc-Aurèle Fortin qui travaille dans un dénuement un peu théâtral [...] et qui se montre par ailleurs capable de communiquer familièrement avec la Nature, réceptif à ses rituels saisonniers » (1982, p. 168).

Les auteurs de films et de biographies romancées, de leur côté, abordent rapidement la période des années 1910 et ils le font surtout pour mentionner que Fortin travaillait alors aux Postes. Il n'est donc pas vraiment question du rapport du peintre à la nature à ce moment de sa vie. Par contre, la plupart des auteurs en feront état ensuite en insistant d'une façon ou d'une autre sur la force du lien qui unit Fortin à la nature. Seul Lamarche évoque, à ce moment de la carrière de l'artiste, ce lien particulier en suggérant qu'il se sentait plus dans son élément dans un environnement rural ou naturel que dans un environnement urbain. En fait, l'auteur avait déjà indiqué cette préférence dans le récit qu'il a fait du séjour du jeune homme aux États-Unis. Lorsqu'il décrit l'impression qu'il imagine que New York a eue sur

²²⁴ Rappelons que Robert avait bien insisté sur la présence idyllique de la nature dans le village où a été élevé Fortin et sur l'attrait qu'avait rapidement manifesté l'enfant pour elle.

²²⁵ Nous aurions pu tenir presque les mêmes commentaires à propos des biographies de Jouvancourt, comme en témoigne l'extrait suivant tiré de son premier ouvrage et que l'auteur reprendra quasi intégralement dans son deuxième (1980, p. 26-27, 30-32) : « Donc revenu dans la métropole en 1914, il n'arrivait pas à se dégager du style conventionnel enseigné à cette époque à Chicago et à New York. Une certaine retenue, d'autre part, l'empêchait de s'exprimer en toute liberté. *Tout ce qu'il avait ingurgité comme étudiant lui collait à l'estomac. L'assimilation ne se faisait pas.* [...] Enfin, vers 1920, fatigué de traîner à Montréal, Marc-Aurèle décida de retourner dans son village natal et de chercher sa vérité au cœur de la nature. Humant à nouveau l'écorce des ormes, reniflant l'herbe humide, il errait à travers la campagne, sa boîte de peinture sous le bras. [...] Avec frénésie, il étalait la couleur exaltante de l'été [...]. Dans un délire passionné, Marc-Aurèle Fortin peignait "ses" arbres aux puissantes silhouettes [...]. Il avait maintenant trouvé son moyen d'expression et créait son propre style. » (1968, p. [11-12], nous soulignons).

Fortin, il laisse entendre que ce dernier s'y sent inconfortable, car trop loin de la nature : « Seul dans une ville étrangère où les gratte-ciel entassés les uns contre les autres lui cachent les nuages, où les habitants préfèrent s'enfoncer dans les couloirs souterrains où rugissent les trains, il regrette presque son séjour. » (1997, p. 18). Même lorsqu'ensuite, il mentionne que Fortin décide de rester plus longtemps aux États-Unis parce qu'à Chicago il découvre des peintres qui l'enthousiasment, on peut croire que ce n'est pas seulement pour cette raison, mais aussi parce que le jeune homme y reprend contact avec la nature. Lamarche explique effectivement qu'Alfred East « emmèn[e Fortin] dans la campagne environnante » observer des paysages qu'il devra par la suite recréer en classe. Enfin, à propos de la période suivant le retour de Fortin au Québec, Lamarche écrit que « Montréal [...] ne réussit pas à libérer sa fantaisie réprimée, il y vagabondera tout de même durant six ans. [...] Aussi souvent qu'il peut, il s'éloigne des bruits de la ville et se réfugie à l'île Sainte-Hélène. » (p. 22). Le seul endroit mentionné par l'auteur où l'artiste aurait peint à cette époque est dans cette île, comme si uniquement cet environnement naturel avait vraiment pu l'inspirer. Ainsi, dans la mesure où, tel que nous l'avons démontré précédemment, Lamarche diminue l'importance qu'a pu avoir sur la pratique de Fortin la formation qu'il a reçue, on est donc porté à en déduire que son œuvre est davantage le résultat de l'expression de sa propre personnalité au contact de la nature que l'application de règles et de conventions académiques enseignées par des professeurs.

Enfin, il est intéressant de noter qu'au moment où ils aborderont le tournant des années 1920, de nombreux auteurs intégreront à leur récit une autre facette de la légende de Fortin qui révèle sa préférence pour la nature : celle du peintre à bicyclette. C'est le cas de Robert (1976, p. 249-251; 1982, p. 182-183), de Jouvancourt (1980, p. 29) et de Roussan (1982, p. 13)²²⁶. Comme nous l'avons déjà expliqué lors de notre analyse du texte de Marius Barbeau (voir p. 54 du présent mémoire), en insistant sur l'utilisation du vélo par Fortin, et moins sur celle du tramway ou du train, ces auteurs mettent en évidence l'attachement de l'homme pour la nature, puisque ce moyen de transport permet davantage de rester en contact avec celle-ci.

²²⁶ S'ils ne mentionnent pas déjà vers 1920 la prédilection du peintre pour les déplacements à vélo, tous les auteurs le feront par contre plus tard. Voir, en ce qui concerne les biographies, celles de Jouvancourt (1968, p. [25] et de Buisson (1995, p. 116-117), et, en ce qui concerne les œuvres fictionnelles, les ouvrages de Gagnon (1994, p. 56, 140) et de Lamarche (1997, p. 24-27) de même que les nombreuses scènes des films de Salvy (1982) et Gladu (1983).

Ce faisant, ils contribuent encore à affirmer l'authenticité de la pratique du peintre en suggérant que sa démarche de paysagiste est aussi en accord avec ses habitudes de vie et prend racine dans son amour de la nature.

Finalement, que ce soit en mettant de l'avant le caractère autodidacte de la formation de Fortin, en réduisant les influences que celui-ci a pu subir auprès de ses professeurs, en révélant sa préférence pour l'inspiration qu'il trouve devant le paysage plutôt que pour celle qu'aurait pu lui apporter ses enseignants ou tout simplement en faisant ressortir l'attachement particulier de Fortin pour la nature, les auteurs soulignent l'authenticité de l'œuvre de cet artiste. En insistant sur le rapprochement avec la nature toujours souhaité par Fortin, ils véhiculent par ailleurs une image idéalisée de celui-ci qui contribuera à le qualifier au titre de peintre national du paysage québécois ou encore de « plus grand paysagiste que le Québec ait connu » (LAMARCHE, 1997, 4^e de couverture).

* * *

Nous aurions pu encore révéler comment certains auteurs ont véhiculé dans leurs discours d'autres motifs contribuant à donner une image magnifiée de Fortin. Par exemple comment Robert a signalé, dès le voyage du jeune peintre à Chicago, la pauvreté dans laquelle il vivait et l'ascèse qu'il s'était imposée pour pouvoir mieux se dédier à son art (1976, p. 246; 1982, p. 181) ou comment Salvy (1982) et Gagnon (1994, p. 69) ont tenu à présenter le jeune homme dans la vingtaine comme quelqu'un de chaste dont le seul vrai amour était la peinture. Toutefois, nous avons choisi de ne pas examiner ces quelques motifs supplémentaires, car ils ne se retrouvent pas dans autant d'ouvrages ou de films que ceux qui constituent, en ce qui a trait à la jeunesse et aux débuts de la carrière de Fortin, les principales facettes de sa légende à l'aube du XXI^e siècle.

Dans ses grandes lignes, cette légende se fonde donc essentiellement sur les thèmes suivants qui sont aussi présents de façon récurrente dans nombre de biographies d'artistes : cadre rustique de la naissance et de l'enfance, talent précoce, obstacles imposés par les proches, autodidaxie et apprentissage auprès de la nature, vocation ainsi que caractère solitaire et excentrique. Guy Robert, avec sa monographie de 1976, est l'auteur qui a le plus contribué à diffuser cette légende. Son premier ouvrage comprend, à quelques exceptions près, tous les

aspects de celle-ci. Cela étant dit, c'est par la répétition des différents motifs dans les nombreuses monographies, les films et les biographies romancées que cette légende a réellement pu s'enraciner dans l'imaginaire collectif.

CONCLUSION

Le succès de la récente exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* au MNBAQ témoigne de la très grande popularité de ce peintre auprès du public²²⁷. Il est en effet l'un des artistes québécois les plus connus²²⁸ et on peut croire que le caractère légendaire que prend souvent le récit de sa vie n'y est pas pour rien. Comme nous l'avons remarqué au cours des années où nous avons travaillé au Musée Marc-Aurèle Fortin, avant même les œuvres, c'est généralement l'image d'un peintre à bicyclette ou celle d'un artiste ayant vécu les dernières années de sa vie séquestré chez un « gérant » malhonnête, qu'évoque le nom de Fortin pour les gens. Certes, les événements malheureux survenus durant sa vieillesse ont grandement contribué à le faire entrer dans la légende, mais nous avions l'intuition que le récit de sa jeunesse et de ses années de formation avait aussi participé à créer l'image d'un homme plus grand que nature. L'ouvrage de Ernst Kris et Otto Kurz nous encourageait d'ailleurs à le croire puisque, parmi toutes les anecdotes récurrentes qu'ils avaient identifiées dans les biographies d'artistes de la Renaissance, un nombre important était associé à leur enfance (1987, p. 29). En suivant d'un auteur à l'autre le développement du discours biographique sur la jeunesse et le début de la carrière de Marc-Aurèle Fortin, c'est ce que nous avons voulu montrer.

De Jean Chauvin à Jean-Pierre Bonneville, nous avons, d'une part, pu voir comment s'est construite cette partie de sa biographie. Au gré des recherches effectuées, des interviews menées avec le peintre, puis des déductions et des extrapolations, de nouvelles informations se sont ajoutées au discours. En même temps, certains renseignements, bien que parfois inexacts – comme les erreurs concernant les professeurs de Fortin –, ont été continuellement

²²⁷ L'exposition qui a duré trois mois aurait attiré près de 80 000 visiteurs (courriel de Michèle Grandbois transmis à l'auteur le 10 mai 2011).

²²⁸ C'est ce que croit aussi Esther Trépanier (voir sa préface au catalogue *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur* dans GRANDBOIS, 2011, p. [6]).

répétés parce que les auteurs se sont souvent fiés les uns aux autres. Nous avons tenu à corriger ces erreurs au fur et à mesure de leur introduction dans les textes.

D'autre part, nous avons pu noter comment sont apparus les premiers aspects de la légende de Fortin et comment celle-ci s'est bonifiée par la suite en incorporant de nouveaux motifs propres aux schémas de sanctification et d'héroïsation des artistes identifiés respectivement par Nathalie Heinich (1991) et par Kris et Kurz (1987). Nous avons pu constater les rôles prépondérants qu'ont joués, dans le processus de la mise en légende du peintre (en ce qui a trait au discours sur les premières décennies de sa vie, bien entendu), les publications de Jean Chauvin avant les années 1930, de Louis-A. Lange dans les années 1940 et de Jean-Pierre Bonneville dans les années 1960.

Enfin, en examinant les monographies parues après – ou tout juste avant – le décès de l'artiste, nous avons pu observer comment les principaux éléments qui constituaient la légende de Fortin à la fin des années 1960 se sont transmis dans les discours subséquents. Nous avons par ailleurs pu constater comment ces éléments ont aussi été récupérés et, dans certains cas, ont même été davantage exploités par les auteurs d'œuvres fictionnelles (de films ou de biographies romancées) pour rendre plus intéressantes et « croustillantes » leurs histoires.

Nous ne répèterons pas ici en quoi consistent les facettes de la légende de Fortin liées à son enfance et à ses années de formation, car nous croyons l'avoir déjà fait suffisamment. D'ailleurs, si nous avions à souligner une des difficultés rencontrées lors de la rédaction de notre mémoire, nous mentionnerions qu'il a été complexe de vouloir montrer, sans tomber dans la redondance, comment certains motifs de la légende ont été véhiculés successivement par nombre d'auteurs et ont donc bien été intégrés au discours type sur cette période de sa vie – quoique, le plus souvent, ils l'aient été de façon légèrement différente.

Il nous semble plus pertinent, dans cette conclusion, de signaler quelques points qui auraient mérité d'être examinés plus en détail de même que quelques pistes de recherches sur lesquelles ouvre notre mémoire.

Nous croyons avoir bien mis à jour l'apport respectif des différents auteurs au mythe de Fortin. Par ailleurs, nous avons mentionné à l'occasion la contribution du peintre à la création de sa propre image idéalisée. En effet, l'artiste lui-même a joué un rôle non négligeable dans ce processus. Rappelons que, dès les années 1920, si l'on en croit l'entrevue réalisée par Jean Chauvin, l'artiste tient des propos qui sont à l'origine de l'image magnifiée de son parcours et de ses années de formation. Ceci se confirme, comme nous l'avons noté, dans le formulaire que Fortin remplit en 1928 à la demande de la Galerie nationale du Canada (appendice D) et qui a pu servir de source d'informations pour différents auteurs par la suite. Dans ce formulaire, le peintre, tout en se qualifiant d'autodidacte, se dit l'élève d'artistes auprès desquels il n'a pas réellement étudié et participe de cette façon aussi à l'édification de son mythe. Nous pouvons également citer quelques autres entrevues dans lesquelles Fortin n'hésite pas à se mettre en valeur, à tenir des propos plus qu'élogieux à son égard ou encore à décrire sa jeunesse de façon idéalisée. Mentionnons notamment celles qu'il accorde à Simone Gélinas en 1963, à Jean Côté en 1966 et à René Buisson entre 1966 et 1969. Ajoutons que Fortin aurait pu, à quelques occasions, corriger les propos mythifiants de certains auteurs, comme c'est le cas avec le galeriste Louis-A. Lange, ou empêcher d'autres personnes de répéter les mêmes discours erronés sur ses études, par exemple en répondant aux demandes d'informations que lui a fait parvenir le commissaire de l'exposition rétrospective de 1964, Jean-René Ostiguy. Mais, il ne l'a pas fait. Il est certain qu'en poussant davantage les recherches, on pourrait trouver d'autres exemples, comme ceux que nous venons de donner, qui prouvent que Fortin a joué un rôle déterminant dans la constitution de sa propre légende. Des recherches ultérieures pourront approfondir cette question de la contribution du peintre à sa propre mise en légende, un phénomène qui n'est pas exceptionnel chez les artistes modernes.

Une autre question qui aurait aussi pu être analysée davantage est celle du lien entre la prétendue autodidaxie de Fortin, son amour pour la nature et l'idée de rupture à l'égard de la tradition artistique qui est propre à l'identité de l'artiste moderne. Puisqu'il est souvent présenté comme un autodidacte préférant l'expérience acquise dans la nature aux enseignements que peuvent lui prodiguer des professeurs ou d'autres artistes, il serait

intéressant de réfléchir plus avant sur le fait que cette mise en légende convoque également ce « primitivisme » caractéristique du rapport au monde et à l'art de l'artiste de la modernité.

Soulignons enfin que malgré la quantité importante d'auteurs qui ont diffusé par leur propos une représentation magnifiée de l'artiste, au final, la légende de Fortin n'a certes pas l'ampleur de celle d'autres figures mythiques de l'histoire de l'art ou de la littérature comme Van Gogh ou Rimbaud, par exemple. En effet, en consultant l'ouvrage d'Heinich (1991) sur Van Gogh ou celui d'Étiemble (1961) sur Rimbaud, qui se penchent tous deux sur la légende de ces illustres personnages historiques, force est de constater que, non seulement un nombre considérablement plus important de textes mythifiants ont été publiés sur chacun d'entre eux²²⁹, mais qu'en outre, les discours de ces textes rendent beaucoup plus légendaire leur jeunesse. Par exemple, dans le cas de Rimbaud, ils font état d'une précocité du talent bien plus grande que chez Fortin²³⁰. Cela étant dit, il serait intéressant de remettre le tout en perspective à l'échelle du Québec. Autrement dit, on pourrait envisager dans de futurs projets de recherche de comparer la légende de Fortin avec celle d'autres artistes de la province pour déterminer quelle place est réservée au paysagiste dans notre panthéon des arts. Il va sans dire que pour ce faire il serait nécessaire d'examiner attentivement le discours sur le reste de la carrière du peintre pour en dégager tous les autres motifs qui composent sa légende. Considérant qu'encore de nos jours une quantité assez limitée d'ouvrages sur les artistes québécois sont publiés et que Fortin a, en ce sens, été assez choyé par les nombreuses biographies et monographies parues à son sujet²³¹ – mais aussi par la production de deux films et la création d'un musée –, on peut croire que, mis à part Riopelle et Borduas, il n'y a peut-être pas tant d'artistes, qui, non seulement, ont fait l'objet d'une mise en légende, mais dont la légende a en plus pu être autant popularisée. Quoi qu'il en soit, cette comparaison pourrait sans doute permettre d'établir certaines constantes dans les mises en légende des artistes propres au contexte québécois. Ainsi, on peut avancer l'hypothèse que l'attachement

²²⁹ Il est vrai que Van Gogh et Rimbaud sont décédés depuis bien plus longtemps que Fortin et que, par conséquent, la période de temps sur laquelle tous ces textes ont été publiés est bien plus grande, mais il n'en demeure pas moins que si l'on considère seulement les 40 ans qui ont suivi leur décès, un nombre vraiment plus considérable de documents sont parus à leur sujet qu'au sujet de Fortin.

²³⁰ Voir à ce sujet le chapitre « Shakespeare enfant » du deuxième volume de l'ouvrage *Le Mythe de Rimbaud* (ETIEMBLE, 1961, p. 261-269).

²³¹ Esther Trépanier est aussi d'avis que, dans le contexte québécois où peu de publications sur les artistes voient le jour, Fortin a été assez privilégié par le nombre de livres qu'on lui a dédiés (2007, p. 83).

à la nature du pays, qui, comme nous l'avons démontré, se retrouve à maintes reprises dans les discours biographiques sur Fortin, devrait aussi sous-tendre bon nombre de discours mythifiants portant sur ces autres artistes envisagés comme des héros culturels de la nation.

Outre ces études qui mériteraient, selon nous, d'être réalisées sur la construction de la légende des artistes du Québec, il faut insister sur le fait qu'il reste par ailleurs encore énormément de recherches à mener sur l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin. Rappelons d'abord que le travail d'inventaire et d'analyse de la production de jeunesse de l'artiste, qui devait, au départ, faire en partie l'objet du présent mémoire, demande à être complété. Après avoir répertorié plus de 270 œuvres, nous avons constaté que l'ampleur des données à recueillir pour documenter correctement chacune d'entre elles dépassait largement le cadre de notre maîtrise et pouvait faire, en soi, l'objet d'une recherche de très longue haleine. De surcroît, comme nous l'avons dit dans notre introduction, ce travail était d'autant plus complexe que le corpus des œuvres présentait quantité de problèmes de datation, de titre, d'historique et d'authenticité, pour ne nommer que ceux-là. À vrai dire, ces problèmes ne concernent pas seulement les créations de jeunesse du peintre, mais touchent l'ensemble de son œuvre. Nonobstant les nombreuses publications qui ont tenté d'ordonner sa production et de proposer des datations, il demeure toujours très ardu, voire impossible, dans l'état actuel des connaissances, de dater de façon précise la majorité des œuvres de Fortin. Tant qu'on ne se donnera pas la peine de faire un inventaire le plus élargi possible de sa production afin de recueillir un maximum d'informations à même les tableaux (comme les précieuses étiquettes d'expositions ou les inscriptions) et auprès des collectionneurs (sur l'historique de leurs œuvres) pour ensuite croiser ces informations avec celles contenues dans les articles de journaux et les fonds d'archives, une aura d'imprécision et d'incertitude continuera d'être associée à l'œuvre du peintre. Bref, la tâche d'établir un catalogue raisonné bien documenté de l'ensemble de la production de Fortin reste à faire. Bien qu'il risque toujours de rester certaines zones moins limpides dans le développement de sa pratique, l'œuvre de Fortin mérite qu'on poursuive ces recherches, car, si sa vie légendaire a certes contribué à sa popularité en diffusant l'image d'un artiste qu'on se doit d'admirer pour sa personne, ses actes et sa triste destinée, il convient de rappeler que c'est avant tout par son œuvre que Fortin a pu se tailler une place dans l'histoire de l'art du Québec.

APPENDICE A

EXEMPLES DE CINQ FICHES D'ŒUVRES TIRÉES DE NOTRE BASE DE DONNÉES RÉPERTORIAN LA PRODUCTION DE JEUNESSE ET DU DÉBUT DE LA CARRIÈRE DE FORTIN

Notre mémoire devant au départ comporter, en plus d'une section sur l'analyse du discours biographique, une section sur la production de jeunesse et du début de la carrière de Fortin, nous avons entrepris de répertorier dans une base de données toutes les œuvres, appartenant à cette période, que nous pouvions retrouver. Toutefois, au fur et à mesure que nos recherches avançaient et que notre base de données grossissait, nous avons réalisé que le catalogage et l'analyse de ce corpus d'œuvres auraient pu, à eux seuls, constituer l'objet de notre mémoire. Nous avons donc choisi de nous concentrer sur l'analyse du discours biographique et de garder pour des projets futurs les informations recueillies sur les 273 œuvres répertoriées à ce jour. Pour bien faire réaliser au lecteur l'ampleur de la tâche que nous nous étions proposé d'accomplir, nous reproduisons dans cet appendice cinq fiches, tirées de notre base de données, qui peuvent témoigner des nombreuses recherches effectuées pour chaque œuvre, de celles qui restent à faire et de quelques-unes des problématiques rencontrées (entre autres en ce qui concerne les datations, les titres, ainsi que les historiques des expositions et des publications²³²).

Il est à noter que, pour ne pas alourdir le contenu de nos fiches, nous n'avons pas fourni la description (titre, date, médium, etc.) des œuvres mentionnées seulement à titre de comparaison ou pour justifier nos datations, par exemple. Comme nous le faisons dans notre base de données, nous nous sommes contentée de désigner ces œuvres seulement par leur numéro de référence. Par contre, étant donné que le lecteur n'a pas accès au reste de notre base de données, nous avons ajouté à la fin de chaque fiche une rubrique intitulée « image des objets associés ou mentionnés » dans laquelle nous reproduisons une vignette des œuvres citées.

²³² Il est difficile de rendre compte des problèmes rencontrés quant à l'historique des expositions et des publications. Pour ce faire, nous avons choisi quelques œuvres (S.1915.h.002, S.1922.a.005 et S.1926.a.002) qui ont pu être présentées dans des expositions avant les années 1960 et qui ont donc pu être commentées dans les journaux, mais pour lesquelles il nous a été impossible d'émettre des hypothèses valables à ce sujet, parce qu'aucun des titres connus de ces œuvres ne correspond exactement à ceux figurant dans les catalogues d'exposition ou dans les articles répertoriés. Soulignons par ailleurs que nous avons délibérément décidé de ne pas témoigner des problèmes d'authentification, dans le but d'éviter toutes représailles à ce sujet.



Numéro de référence : S.1910.d.001

Autre numéro : 1995.4.1 (numéro d'accession au Musée de Charlevoix)

Titre : *Simple Aveu*

Variante du titre: *Les Amoureux*

Notes sur le titre et sa variante :

- Le titre *Simple Aveu* est inscrit au coin inférieur gauche de l'œuvre, mais s'agit-il vraiment de l'écriture de l'artiste?
- Le titre *Les Amoureux* et sa traduction *The Lovers* sont ceux que porte l'œuvre dans JOUVANCOURT, 1980, p. 4.

Date : Vers²³³ 1925, rehaussé vers 1960

Notes sur la datation :

- Nous avons daté ce dessin des années 1920, car la coupe de cheveux (courte avec une frange) et ce que l'on devine de la tenue vestimentaire de la femme rappellent la mode des Années folles. Par contre, le rendu de ce dessin est très similaire à celui de S.1910.d.002 et de S.1910.d.003, dans lesquels le style de la coupe de cheveux du modèle est très éloigné du style des années 1920 et semble davantage appartenir aux années antérieures.
- Dans JOUVANCOURT, 1980, p. 4 et ROBERT, 1982, p. 181, la date attribuée à l'œuvre est c. 1910.
- Dans ROBERT, 1982, p. 181, il est inscrit que le dessin a été rehaussé et resigné vers 1960.
- Le Musée de Charlevoix a attribué 1910 comme date à l'œuvre, probablement en se fiant aux ouvrages de Robert et Jouvancourt.

Médium et support : Mine de plomb et crayon-feutre sur papier.

Note sur le médium et le support : La fiche de l'œuvre sur le Réseau canadien d'information sur le patrimoine indique seulement la mine de plomb comme médium

²³³ Rappelons qu'une date précédée de la préposition vers signifie que l'œuvre a pu être réalisée jusqu'à cinq ans avant ou cinq ans après ladite date.

(« Artefacts Canada », in *Réseau canadien d'information sur le patrimoine* [En ligne], <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/bd-dl/artefacts-fra.jsp> (Page consultée le 20 février 2007)). Nous avons vérifié avec la conservatrice du Musée de Charlevoix et l'œuvre a bien été rehaussée au crayon-feutre rouge (courriel transmis par Meggie Savard à l'auteur le 7 septembre 2011).

Dimensions : 22 x 19 cm

Localisation : Musée de Charlevoix

Source de l'image : Photographie du Musée de Charlevoix

Signature : b.d. : M.A. Fortin / MAFortin

Notes sur la signature :

- L'œuvre présente deux signatures.
- La plus grande des signatures semble avoir été ajoutée plus tardivement (vers 1960).
- La plus petite des signatures est peu commune.

Inscriptions : b.g. : Simple aveu

Note sur les inscriptions : Vérifier qu'il s'agit bien de l'écriture de Fortin en trouvant des comparables.

Bibliographie :

- JOUVANCOURT, 1980, p. 4 (ill.).
- ROBERT, 1982, p. 181 (ill.).

Exposition : Aucune connue

Historique des propriétaires :

- 1960 : Jack Greenwald achète l'œuvre à la Galerie Port-Royal.
- 1995 : Jack Greenwald fait don de l'œuvre au Musée de Charlevoix.

Objets associés :

- S.1910.d.002 : Similitudes formelles et thématiques.
- S.1910.d.003 : Similitudes formelles et thématiques.

Images des objets associés ou mentionnés :



S.1910.d.002



S.1910.d.003



Numéro de référence : S.1915.h.002

Autre numéro : R.1915.001²³⁴

Titre : *Rang de la côte Croche, Sainte-Rose*

Variante du titre: *Rang de la côte Croche*

Notes sur le titre et sa variante :

- Le titre *Rang de la côte Croche, Sainte-Rose* est celui que porte l'œuvre dans OSTIGUY, 1964, p. [9].
- Le titre *Rang de la côte Croche* est celui que porte l'œuvre dans BONNEVILLE, 1968a, p. 14.

Date : Vers 1915

Notes sur la datation :

- Nous croyons que l'œuvre a été réalisée entre 1910 et 1920, d'une part, parce qu'en 1919, lors de son exposition solo à la bibliothèque Saint-Sulpice, Fortin semble exposer une série d'œuvres au sujet similaire. En effet, un critique anonyme mentionne que le peintre présente plusieurs variantes du même sujet et il les décrit ainsi : « La plupart du temps, la vieille maison s'élève au bord du chemin, son rez-de-chaussée est trapu; son toit, très élevé s'achève par une solide cheminée. Le chemin se perd dans une "coulée" sombre. Au-delà le terrain se soulève en un mamelon très arrondi, dominé par la flèche d'un clocher, au milieu du soleil couchant. [...] Ce sujet est traité par le peintre dans tous les tons : nets, indécis, tendres, sévères, calmes ou orageux. Il y ajoute parfois une charretée de foin au milieu du chemin. Parfois aussi il enveloppe la maison de neige. » (ANONYME, 1919, p. 2). D'autre part, ce semble être au cours des années 1910 que Fortin exploite les effets de texture atmosphérique dans le ciel, effets qu'il abandonnera au profit de masses nuageuses aux contours plus définis dans les années 1920 (à titre d'exemple, voir S.1918.h.002, qui a été réalisé au plus tard

²³⁴ Les numéros commençant par un R suivi d'une date et d'un numéro de série sont des numéros de référence attribués par le Musée Marc-Aurèle Fortin aux œuvres du peintre dans le but de constituer un catalogue raisonné. Ces œuvres sont décrites dans la base de données « Raisonné » (Montréal, Service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), Fonds du Musée Marc-Aurèle Fortin).

en 1918, S.1917.h.003, qui a été créé au plus tard en 1919, ainsi que S.1921.h.001 et S.1921.h.002 qui ont été peints en 1921).

- Dans OSTIGUY, 1964, p. [9], l'œuvre est classée parmi celles réalisées entre 1914 et 1920.
- Dans BONNEVILLE, 1968a, p.14, l'œuvre est classée parmi celles réalisées entre 1910 et 1920.
- Dans ROBERT, 1976, p. 51, la date attribuée à l'œuvre est vers 1915.

Médium et support : Huile sur panneau

Note sur le médium et le support : Si la fiche R.1915.001 de l'œuvre indique que le support est un panneau, par contre, dans OSTIGUY, 1964, p. [9] et dans BONNEVILLE, 1968a, p. 14, le support mentionné est toile cartonnée. Dans le catalogue d'encan de Sotheby's en association avec Ritchies du 30 mai 2005 (lot 149), on indique plutôt du masonite.

Dimensions : 46,2 x 56,6 cm

Localisation : Inconnue

Source de l'image : Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds du Musée Marc-Aurèle Fortin, photographie R.1915.001.

Signature : b.d. : M.A. FortiN

Inscriptions et étiquettes : verso, h.d., étiquette : GALERIE BERNARD DESROCHES 1012 50/80 / 1444, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL, QUÉBEC, H3G 1K4 (514)842-8648 / ARTISTE Marc-Aurèle Fortin / TITRE Rang de la Cote [*sic*] Croche, Ste Rose [*sic*] / MEDIUM Huile sur panneau / FORMAT 18 ¼ x 22 ¼ / ~~21 5/8" x 26"~~.

Bibliographie :

- ANONYME, « Fortin's Works from 1914 to 1962 Reviewed in Show », *Chronicle Telegraph* (Québec), 26 juin 1964.
- OSTIGUY, 1964, p. [2, 9] (ill.).
- TISSEYRE, Michelle, « La rétrospective de Marc-Aurèle Fortin », *Photo-Journal*, 6 juin 1964, p. 26.
- OSTIGUY, 1965, p. 21.
- BONNEVILLE, 1968a, p. 5, 14 (ill.).
- BONNEVILLE, 1968c, p. 14 (ill.).
- BONNEVILLE, 1968g, p. 43 (ill.).
- BUGEAUD, Jacques, « Rétrospective Marc-Aurèle Fortin », *Le Devoir*, 4 mai 1968 (ill.).
- ROBERT, 1976, p. 51 (ill.).
- ROBERT, 1982, p. 27 (ill.).
- GLADU, 1983 (ill.).
- « Important Canadian Art », Toronto, Sotheby's en association avec Ritchies, 30 mai 2005, p. 108, lot 149 (ill.).

- « Bijoux, antiquités, objets d'art, Art canadien et international », Montréal, Hôtel des encans de Montréal, 11 décembre 2007, p. 33, n° 0134 (ill.).
- OSTIGUY, Jean-René, *Peinture et sculpture québécoises, structures et points forts 1670-1995*, Gatineau, édition Denise Ostiguy, 2009, p. 60-61.
- GRANDBOIS, 2011, p. 68-69 (ill.).

Expositions :

- 1964 : *Marc-Aurèle Fortin*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 16 avril - 17 mai 1964, n° 2.
- 1968 : *M. A. Fortin*, Centre Culturel de Verdun, Verdun, 4 - 25 mai 1968, n° 2.
- 1976-1977 : *Marc-Aurèle Fortin*, Musée du Québec, Québec, 9 décembre 1976 - 16 janvier 1977.

Historique des propriétaires :

- En 1964, selon Jean-René Ostiguy (p. [9]), l'œuvre appartenait à Jean-Pierre Bonneville. En 1976, selon Guy Robert (p. 51), Bonneville en était toujours le propriétaire.
- Le 30 mai 2005, l'œuvre était en vente à l'encan organisée par Sotheby's en association avec Ritchies (lot 149). La provenance mentionnée au catalogue est la suivante : « Galerie Bernard Desroches, Montreal; Private Collection, Calgary » (p. 108).
- En octobre 2006, un collectionneur privé a demandé à un courtier de faire authentifier l'œuvre par le Musée Marc-Aurèle Fortin.
- Le 11 décembre 2007, l'œuvre était en vente à l'Hôtel des encans de Montréal (n° 0134).

Objets associés : De nombreuses œuvres présentent un sujet et un traitement formel similaire. À titre d'exemple, voir S.1915.h.006, S.1915.h.012, S.1918.h.003, S.1918.h.004, S.1920.h.011, S.nd.h.018, S.nd.h.023.

Images des objets associés ou mentionnés :



S.1915.h.006



S.1915.h.012



S.1917.h.003



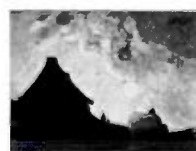
S.1918.h.002



S.1918.h.003



S.1918.h.004



S.1920.h.011



S.1921.h.001



S.1921.h.002



S.nd.h.018



S.nd.h.023



Numéro de référence : S.1925.h.012

Autre numéro : R.1925.018

Titre : *Arbre et personnage*

Variante du titre: aucune connue

Notes sur le titre : Le titre *Arbre et personnage* a été attribué à l'œuvre lors de son passage au Musée Marc-Aurèle Fortin pour authentification. Aucun titre ne lui était alors connu.

Date : Vers 1915

Notes sur la datation :

- Nous croyons que l'œuvre a probablement été réalisée vers 1915, d'une part, parce qu'en 1919, lors de son exposition solo à la bibliothèque Saint-Sulpice, Fortin semble présenter une série d'œuvres qui lui sont similaires. En effet, un critique anonyme mentionne que le peintre expose plusieurs variantes du même sujet qu'il décrit ainsi : « Quand il [Fortin] n'est pas dans l'île, il est au bord d'une forêt de rêve, aux arbres gigantesques. À gauche un bouquet énorme de verdure; au-dessous, une prairie; au fond, le ciel. Mais arbres, prairies et ciels varient à l'infini. Nous avons un faible pour certain fond violet [*sic*] et des arbres mystérieux qui s'endorment dans le soir... » (ANONYME, 1919, p. 2). D'autre part, nous connaissons deux œuvres qui portent à leur verso les dates 1915 (S.1915.h.003) et 1916 (S.1916.h.004) inscrites par l'artiste et qui se rapprochent formellement ainsi que thématiquement d'*Arbre et personnage*.
- L'œuvre a peut-être été rehaussée de contours noirs plus tardivement.
- Lors de son authentification au Musée Marc-Aurèle Fortin, la date vers 1925 avait été attribuée à l'œuvre ainsi qu'à d'autres semblables, mais cette date est selon nous trop tardive.
- La date vers 1952 a été attribuée par Jouvancourt (1980, p. 155) à une œuvre très similaire (S. 1952.h.001), mais nous croyons que cet auteur fait erreur.

Médium et support : Huile sur support inconnu

Note sur le médium et le support : La fiche R.1925.018 de l'œuvre, créée à l'occasion de son authentification au Musée Marc-Aurèle Fortin, ne précise pas le support sur lequel elle a été peinte.

Dimensions : 16,9 x 20 cm

Localisation : Inconnue

Source de l'image : Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds du Musée Marc-Aurèle Fortin, photographie R-1925-018.

Signature : Non signée

Inscriptions et étiquettes : Aucune

Bibliographie : Aucune mention ou illustration connue

Exposition : Aucune connue

Historique des propriétaires : Cette œuvre, comme plusieurs autres semblables (S.1925.h.006, S.1925.h.009, S.1925.h.010, S.1925.h.011, S.1925.h.013, S.1925.h.014, S.1925.h.015, S.1925.h.016), appartenait à un collectionneur privé. Au décès dudit collectionneur, en 2002, elles auraient été léguées à ses enfants. Ces derniers auraient vendu les œuvres en 2004.

Objets associés : De nombreuses œuvres présentent un sujet et un traitement formel similaire. À titre d'exemple, voir S.1918.h.007, S.1920.h.008, S.1925.h.006, S.1925.h.009, S.1925.h.010, S.1925.h.011, S.1925.h.014, S.1925.h.015, S.1925.h.016, S.1928.h.003, S.1952.h.001, S.nd.h.021, S.nd.h.036.

Autres remarques : Se pourrait-il que cette œuvre et les nombreuses autres qui lui ressemblent, puisqu'elles sont toutes de format assez modeste, soient en fait des études ou des pochades réalisées par l'artiste en utilisant la peinture qui restait sur sa palette après avoir terminé un important tableau?

Images des objets associés ou mentionnés :



S.1915.h.003



S.1916.h.004



S.1918.h.007



S.1920.h.008



S.1925.h.006



S.1925.h.009



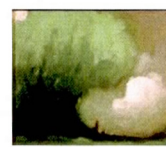
S.1925.h.010



S.1925.h.011



S.1925.h.014



S.1925.h.015



S.1925.h.016



S.1928.h.003



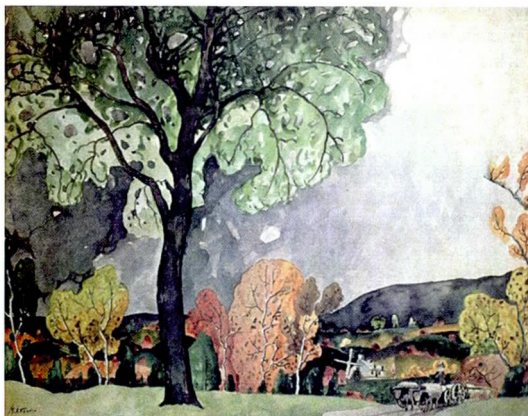
S.1952.h.001



S.nd.h.021



S.nd.h.036



Numéro de référence : S.1922.a.005

Titre : *L'Automne à Hochelaga*

Variante du titre: Aucune connue

Notes sur le titre :

- Le titre *L'Automne à Hochelaga* a été trouvé dans ROUSSAN, 1982, p. 15.
- Nous ne savons pas où Roussan a trouvé ce titre, mais il semble peu approprié. En effet, l'œuvre ne peut représenter le quartier Hochelaga, puisqu'il s'agit en fait d'une copie d'un tableau de Frank Swift Chase, un artiste américain (voir section objets associés).

Date : Entre 1924 et 1930²³⁵

Notes sur la datation :

- L'œuvre a assurément été produite après 1924, car pour la réaliser, Fortin s'est inspiré d'une peinture de Frank Swift Chase (voir objets associés) illustrant une publicité de Davey Tree Expert Co publiée pour la première fois cette année-là (FRAZIER, Robert, « Grounded at sea level: Frank Swift Chase on Nantucket », *Historick Nantucket, A Publication of the Nantucket Historical Association* [En ligne], vol. 56, n° 3, été 2007, p. 7, <http://www.nha.org/pdfs/hn/HistoricNan-Summer2007.pdf> (Page consultée le 17 juillet 2009)). L'œuvre a peut-être même été créée après 1925, car cette publicité a aussi été publiée en février 1925 dans la revue *Arts & Decoration* (« Davey Tree Surgeons » [Publicité pour Davey Tree Expert Co.], *Arts & Decoration*, vol. 22, n° 4, février 1925, pl. opposée à la p. 65), revue dont les illustrations ont inspiré au moins une autre copie au peintre (voir S.1923.h.001).
- Dans ROUSSAN, 1982, p. 15, la date attribuée à l'aquarelle est vers 1922.
- Plusieurs auteurs situent vers 1920 la production de ces œuvres que René Buisson nomme les « aquarelles-éponges²³⁶ » (1995, p. 19) et dont fait partie

²³⁵ Bien que l'aquarelle *L'Automne à Hochelaga* ait été réalisée, selon nous, après 1924 et qu'elle excède ainsi les limites de notre corpus, nous avons tenu à l'insérer tout de même dans cet appendice, entre autres pour témoigner des nombreux cas où des auteurs ont attribué à une œuvre une date qui précède le moment réel de sa réalisation.

²³⁶ Les « aquarelles-éponges » se caractérisent par le feuillage de leurs arbres dont les trouées et l'absence relative de modelé rappellent la texture de l'éponge.

L'Automne à Hochelaga. Personnellement, nous croyons plutôt que la majorité d'entre elles a été réalisée plus tardivement, soit entre 1920 et 1930. Ainsi, nous connaissons quelques exemples de ce type d'aquarelles qui ont été exposées à la fin des années 1920 dans des expositions où seulement la production récente des artistes pouvait être soumise. C'est le cas de S.1927.a.005, exposée au printemps 1928, et de S.nd.a.005, exposée au printemps 1929.

Médium et support : Aquarelle et pastel (?) sur papier (?)

Note sur le médium et le support :

- Dans ROUSSAN, 1982, p. 15, le seul médium indiqué est l'aquarelle. Or l'œuvre semble avoir été rehaussée au pastel, comme c'est le cas de plusieurs « aquarelles-éponges ».
- Aucun support n'est précisé dans ROUSSAN, 1982, p. 15, mais nous pouvons supposer qu'il s'agit de papier.

Dimensions : 55 x 70 cm

Localisation : Inconnue

Source de l'image : ROUSSAN, 1982, p. 15.

Signature : b.g. : M.A. FortIN

Inscriptions et étiquettes : Trouver l'œuvre pour vérifier si elle en possède.

Bibliographie : ROUSSAN, 1982, p. 15 (ill.).

Exposition : Aucune connue

Historique des propriétaires : Inconnu

Objets associés :

- Frank Swift Chase, titre inconnu [représente le domaine de R.R. Colgate à Sharon au Connecticut], avant 1925, huile (?), dimensions inconnues, localisation inconnue. Il s'agit de l'œuvre ayant servi de modèle à Fortin pour la réalisation de *L'Automne à Hochelaga*.
- Fortin a créé plusieurs autres œuvres dont la composition s'inspire de la peinture de Frank Swift Chase. À titre d'exemple, voir S.1925.a.010, S.1925.a.007, S.1925.a.001, S.1927.a.004.
- S.1923.h.010 : a aussi été réalisée en s'inspirant de l'œuvre de Frank Swift Chase. Parmi toutes les variantes que Fortin a créées à partir de cette peinture de Chase, S.1923.h.010 est celle qui est le plus fidèle au modèle.

Images des objets associés ou mentionnés :



S.1923.h.001



S.1923.h.010



S.1925.a.001



S.1925.a.007



S.1925.a.010



S.1927.a.004



S.1927.a.005



S.nd.a.005



Œuvre de Frank
Swift Chase



Numéro de référence : S.1926.a.002

Autre numéro : P-267²³⁷ (la description qu'on retrouve dans la fiche associée à ce numéro semble correspondre à l'œuvre. Nous ne pouvons toutefois en être certaine, car aucune image n'illustre ladite fiche.)

Titre : *Scène de Montréal*

Variante du titre : *Toits de Montréal* (?)

Notes sur le titre et sa variante :

- Le titre *Scène de Montréal* et sa traduction *Montreal Scene* ont été trouvés dans le catalogue de l'encan Fraser Bros. du 4 décembre 1986 (lot 489).
- Le titre *Toits de Montréal* a été trouvé dans la fiche P-267, qui semble correspondre à cette œuvre.

Date : Entre 1913 et 1933

Notes sur la datation :

- Au printemps 1914, Fortin habitait au 232, rue Saint-Hubert, entre Sainte-Catherine et Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque). Cette adresse correspond à celle de l'édifice bleu au centre de la composition, édifice qui existe encore de nos jours (voir photographie dans objets associés). Fortin semble avoir peint cette œuvre depuis un logement de l'autre côté de la rue, d'où il pouvait obtenir une vue en légère plongée et voir, au-delà des édifices, l'église Saint-Jacques et le dôme de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. On pourrait donc penser que l'œuvre a été réalisée en 1913 ou 1914, tout comme S.1917.h.001 qui présente le même sujet et dont le style correspond à celui des œuvres que Fortin peignait à cette époque. Par contre, le style de *Scène de Montréal*, quant à lui, se rapproche davantage de celui de S.1926.a.003 et de S.1926.a.004, des aquarelles que Fortin a réalisées depuis la pension Saint-Joseph où il loge entre 1925 et 1933. D'ailleurs, Fortin n'expose aucune aquarelle durant les années 1910. On peut donc se demander s'il en a vraiment produit au cours de cette période.
- L'absence de la croix sur le mont Royal (que Fortin manquait rarement de représenter) pourrait indiquer que l'œuvre a été créée avant 1924, date de l'érection de ladite croix. Toutefois, il est possible qu'elle soit simplement cachée

²³⁷ Les numéros précédés d'un P sont des numéros de référence donnés par le Musée Marc-Aurèle Fortin aux œuvres qui lui étaient prêtées. Ces œuvres sont décrites dans la base de données « Collint » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds du Musée Marc-Aurèle Fortin).

par le clocher de l'église Saint-Jacques. Sinon, l'absence de la croix pourrait aussi s'expliquer par le fait que l'aquarelle a été réalisée en prenant pour modèle l'huile S.1917.h.001.

- La fiche P-267 qui semble correspondre à cette œuvre indique la date de création suivante : 1926.

Médium et support : Aquarelle sur papier

Dimensions : 54 x 75 cm

Localisation : Collection privée

Source de l'image : Photographie de Sarah Mainguy

Signature : b.d. : M.A. FortIN

Inscriptions et étiquettes : Aucune

Bibliographie : « Art canadien et international, horloges, montres et bijoux, ventes générales », Montréal, Fraser Bros., 4 décembre 1986, p. 53, 61, lot 489 (ill.).

Exposition : Aucune connue

Historique des propriétaires :

- Le 4 décembre 1986, l'œuvre a été vendue à l'encan Fraser Bros. (lot 489).
- Le 7 mai 2006, l'œuvre a été achetée par un collectionneur privé aux Encans Gélneau & Fils Inc., à Saint-Hyacinthe. Ce collectionneur en est encore le propriétaire aujourd'hui (2011/09/02).

Objets associés :

- S.1917.h.001 : présente presque exactement la même composition, mais à l'huile.
- S.1926.a.003 et S.1926.a.004 : présentent le même type de sujet (des vues sur la ville depuis la fenêtre d'un édifice) et un traitement similaire (précision et soin dans le rendu de l'architecture).
- Photographie des immeubles situés entre le 1222 et le 1232, rue Saint-Hubert, prise par Sarah Mainguy le 6 septembre 2011.

Images des objets associés ou mentionnés :



S.1917.h.001



S.1926.a.003



S.1926.a.004



Immeubles situés entre le 1222
et le 1232, rue Saint-Hubert

APPENDICE B

CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS DE LA VIE DE FORTIN ENTRE 1888 ET 1925

Pour préparer cette chronologie, nous avons effectué de nombreuses recherches dans différents centres d'archives et bibliothèques de Montréal, mais aussi de Québec, d'Ottawa et de Chicago. Or, à partir du printemps 2010, nous avons été engagée par le MNBAQ pour travailler à l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*. Nous avons donc eu accès à la documentation trouvée et aux résultats de recherches menées en parallèle aux nôtres par l'équipe du Musée, dont celles de Richard Foisy sur la biographie du peintre. Signalons que, par souci d'intégrité, nous avons systématiquement indiqué, dans nos notes en bas de page, quitte à en alourdir le contenu, lorsque les informations mentionnées proviennent des découvertes de l'équipe du Musée. Cela permet par la même occasion de faire ressortir ce qui est le fruit de nos propres recherches.

1888 à 1901 : Famille et enfance

- **Le 14 mars 1888**, Marc-Aurèle Fortin naît à Sainte-Rose. Il est le cinquième enfant d'Amanda Fortier et de Thomas Fortin, un avocat originaire de Beauce. Les parents de Marc-Aurèle donneront naissance à quinze enfants²³⁸, mais huit d'entre eux mourront en bas âge ou assez jeunes (CLOUTIER 1973, p. 196-198).

²³⁸ De l'aînée au benjamin, ils se prénomment Marie-Thérèse, Paul-Émile, Joseph-Albert, Gertrude, Marc-Aurèle, Gabriel, Thomas, Eugène, Germaine, Jeanne, Blanche, Marcel, Amanda, Marie-Louise et Édouard. Nous avons pu établir cette liste en consultant les actes de baptême sur « Quebec Vital and Church Records (Drouin Collection),

- Depuis 1887 et jusqu'en octobre 1901, la famille Fortin habite à Sainte-Rose à Laval²³⁹.
- De 1895 environ à 1901, Fortin aurait fréquenté l'école de son village : l'école Sainte-Rose²⁴⁰.
- Le 23 juin 1896, Thomas Fortin est élu député libéral fédéral pour le comté de Laval et il le demeure jusqu'en 1901 (ROY, 1933, p. 217; CLOUTIER, 1973, p. 195).

1901 à 1904 : Études à Montréal

- Le 25 septembre 1901, Thomas Fortin « rempla[ce] l'honorable juge Gill au banc de la Cour Supérieure pour le district de Montréal » (ROY, 1933, p. 217).
- En octobre 1901, après avoir vendu sa propriété de Sainte-Rose²⁴¹, Thomas Fortin déménage sa famille à Montréal, « dans l'une de ses propriétés sur l'avenue du Parc » (ANONYME, 1901²⁴²).
- De l'automne 1901 à l'été 1904, Fortin fréquente l'ACCM (institution aussi connue sous le nom d'École du Plateau). Il est inscrit au cours intermédiaire. Le cursus scolaire comprend des cours de dessin que donne le peintre Ludger Larose. À la fin de chacune de ces années d'études, Fortin se verra honoré de nombreuses distinctions soulignant ses bons résultats scolaires. À deux reprises, il recevra l'un des prix

1621-1967 » [base de données en ligne], <http://www.ancestry.com> (Pages créées en 2008, Pages consultées le 12 février 2010).

²³⁹ Thomas Fortin a acheté la maison sise au 326, boul. Sainte-Rose en 1887 (Bureau de la publicité des droits, « Acte 12972, circonscription foncière de Laval, » in *Registre foncier* [En ligne], <http://www.registrefoncier.gouv.qc.ca> (Page consultée le 26 juin 2009)) et l'a vendue en 1901 (Bureau de la publicité des droits, « Acte 19907, circonscription foncière de Laval, » in *Registre foncier* [En ligne], <http://www.registrefoncier.gouv.qc.ca> (Page consultée le 26 juin 2009)).

²⁴⁰ Malheureusement, les archives de la Commission scolaire de Laval n'ont pas conservé les dossiers qui auraient pu confirmer l'inscription de Marc-Aurèle Fortin à cette école. Mais il s'agit de la seule école pour garçon dans le village au tournant du siècle.

²⁴¹ Bureau de la publicité des droits, « Acte 19907, circonscription foncière de Laval, » in *Registre foncier du Québec* [En ligne], <http://www.registrefoncier.gouv.qc.ca> (Page consultée le 26 juin 2009).

²⁴² Cet article a été trouvé par Richard Foisy dans le cadre de ses recherches pour le MNBAQ.

spéciaux offerts dans la catégorie dessin artistique (ACCM, 1902, p. 5, 32, 42-43; 1903, p. 5, 30, 42, 47; 1904, p. 5, 32, 41)²⁴³.

- À la même époque, il aurait aussi suivi les cours de dessin gratuits donnés le soir par Edmond Dyonnet au Conseil des arts et manufactures au Monument-National²⁴⁴.

1904-1907 : Travail à Sainte-Thérèse et fréquentation du collège de Saint-Laurent

- **Durant l'année scolaire 1904-1905**, Fortin ne semble pas inscrit à l'ACCM. On ne retrouve aucune mention de son nom dans les palmarès de l'école à la fin de l'année (ACCM, 1905). Peut-être est-il encore à l'école à l'automne, mais rien ne le prouve.
- **En janvier 1905**, il se trouve à Sainte-Thérèse. Il travaille pour un cultivateur²⁴⁵. Il garde cet emploi au moins jusqu'en juillet²⁴⁶.
- **À l'automne 1905**, il retourne à l'école, mais au collège de Saint-Laurent cette fois. Il y est pensionnaire²⁴⁷ et est inscrit dans la classe affaires du cours commercial, soit le dernier niveau avant l'obtention du diplôme.

²⁴³ Nous remercions monsieur Stephen Grenier Stini de nous avoir indiqué que des informations sur Fortin pouvaient être trouvées aux archives de la Commission scolaire de Montréal. C'est en effet à cet endroit que sont conservés les *Palmarès de l'Académie Commerciale Catholique de Montréal*.

²⁴⁴ À plusieurs reprises, Fortin a déclaré avoir été l'élève de Dyonnet au Monument-National (voir par exemple, Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 16 novembre 1966, p. 1-2, P44/B/10.1.1 ; ainsi que l'appendice D). Malheureusement, il nous a été impossible de prouver ces affirmations, car les archives du Conseil des arts et manufactures conservées au Service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal sont incomplètes. Le dépouillement des articles de journaux couvrant la remise des prix du Conseil des arts et manufactures à la fin de chaque année scolaire ne nous a pas éclairée davantage, puisque le nom de Fortin ne figure jamais parmi la liste des récipiendaires (nous remercions Richard Foisy de nous avoir indiqué qu'une telle liste était diffusée dans les journaux).

²⁴⁵ Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Carte postale adressée à J.A. Brosseau, 15 janvier 1905, P44/A/3.2.

²⁴⁶ Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Carte postale adressée à J.A. Brosseau, 26 juillet 1905, P44/A/3.2.

²⁴⁷ Il demande en effet à son correspondant de lui adresser ses lettres à cette institution (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Carte postale adressée à J.A. Brosseau, 21 septembre 1905, P44/A/3.2.).

- **Au printemps 1906**, il termine ses cours avec distinction. Il se voit décerner de nombreux prix et obtient son diplôme (COLLÈGE DE SAINT-LAURENT, 1906, p. 68-69, 11-113).
- **De l'été 1906 à l'été 1907**, on ne sait ce qu'il fait. Se trouve-t-il un emploi? Certains auteurs affirment que Fortin aurait alors travaillé en comptabilité ainsi qu'aux Douanes (ROBERT, 1982, p. 180), ou aurait été homme à tout faire (JOUVANCOURT, 1980, p. 10), mais nous n'en avons aucune preuve²⁴⁸.

1907-1909 : Séjours en Alberta

- **Au cours de l'été 1907**, Fortin se rend en Alberta où se trouve aussi depuis peu son frère Joseph-Albert²⁴⁹. Corine Lessard, leur cousine (la fille de l'une des sœurs de Thomas Fortin), habite alors à Edmonton avec son mari Auguste, dont le frère, Prospère-Edmond Lessard, est l'un des fondateurs du journal d'Edmonton *Le Courrier de l'Ouest* et sera élu député fédéral en 1909²⁵⁰.
- **Le 11 septembre 1907**, Marc-Aurèle Fortin est engagé comme commis de quatrième classe au bureau de poste d'Edmonton. Pour obtenir cet emploi, il aurait bénéficié de

²⁴⁸ Il est vrai que Fortin lui-même a dit à deux reprises avoir travaillé pour les Douanes (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 16 novembre 1966, p. 2; 22 octobre 1968, p. 3, P44/B/10.1), mais il n'a jamais mentionné à quel moment précis de sa vie. S'il a bien travaillé aux Douanes, il est effectivement plus probable que ce soit à cette époque. Par contre, nous n'avons pu savoir d'où Jouvancourt tenait l'information voulant que Fortin ait travaillé en comptabilité et comme homme à tout faire. Dans aucune entrevue ni aucun document écrit par l'artiste que nous connaissons, Fortin ne fait mention de tels emplois.

²⁴⁹ Joseph-Albert est en Alberta le 20 juin 1907, mais il semble alors n'être que « de passage à Edmonton » (ANONYME, 1907a). Par contre, le 11 juillet suivant, le *Courrier de l'Ouest* rapporte que « J.A. Fortin, fils du juge Fortin de Montréal, est en ville [Edmonton], l'hôte de M. J.A. Lessard » (ANONYME, 1907b). Puis, dans le même journal, on peut lire le 8 août : « Mr [Marc-Aurèle] Fortin, fils du juge Fortin de Montréal est venu rejoindre son frère à Beaumont, où ils vont s'établir ensemble. Bienvenue à ces dignes jeunes gens. » (ANONYME, 1907c). Marc-Aurèle ne semble être resté qu'un court moment à Beaumont, une petite localité à proximité d'Edmonton, car en 1908, dans l'annuaire Henderson d'Edmonton, on peut lire qu'il loge sur la 6^e rue.

²⁵⁰ Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, documents associés au catalogue raisonné, « Présentation de la lignée Fortin », p. [238-B], 1.1973CLOUTIER. Voir aussi au sujet de Prospère-Edmond Lessard, HART, 1981, p. 26, 55, 62.

l'aide de Prospère-Edmond Lessard²⁵¹. Son salaire annuel est alors de 470 \$ (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1908, p. 176).

- C'est à cette époque (**automne 1907, hiver 1908**) qu'il commence sérieusement à peindre²⁵². Il réussira d'ailleurs à produire un nombre assez important de tableaux, car le **3 décembre 1908**, on annonce dans le *Courrier de l'Ouest* que Fortin tient une exposition de ses œuvres « chez Traves & Co., dans l'édifice du "Wize Block" » (ANONYME, 1908).

1909-1910 : Études à l'Art Institut of Chicago puis retour à Montréal

- **Le 15 octobre 1909**, Fortin quitte son emploi aux Postes à Edmonton (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1912, p. 164). Son salaire annuel avait été augmenté au cours de la dernière année à 520 \$ (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1909, p. 215).
- **Le 21 octobre 1909**, il s'inscrit pour un trimestre à l'Art Institute of Chicago (AIC) où il suivra des cours à raison de trois jours par semaine²⁵³. L'enseignement de type académique qu'il reçoit dans cette école est inspiré des méthodes et des préceptes de l'École des beaux-arts de Paris. Elle se fonde avant tout sur une bonne maîtrise du dessin et sur l'étude du corps humain²⁵⁴.

²⁵¹ Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 3 janvier 1968, p. 1, P44/B/10.1.

²⁵² C'est à tout le moins ce qu'il a répondu à René Buisson lorsque celui-ci lui a demandé où il avait commencé à peindre (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 3 janvier 1968, p. 1, P44/B/10.1). D'ailleurs, on peut lire dans une carte postale qu'il a envoyée à son ami Albert Brosseau le 27 février 1908 : « Je peins comme un enragé!! J'ai retenu les trois premières semaines d'avril pour mes vacances. J'ai fait vœu de faire des chefs-d'œuvre en peinture durant ce temps. » (Carte postale reproduite dans ROBERT, 1976, p. 245).

²⁵³ S'étant inscrit en octobre plutôt qu'en septembre 1909 comme la majorité des étudiants, il semble que Fortin ait pu achever le trimestre d'automne durant le mois de janvier 1910. La fiche de paiement de ses cours indique bien que le montant versé vise la période allant du 21 octobre 1909 au 29 janvier 1910 (Chicago, AIC, The Department of Registration Records, Students Records, « Transcript for Marc-Aurèle Fortin », n° 588, [fiche de paiement], 1909-1910).

²⁵⁴ L'élève apprend d'abord à rendre les volumes que créent les ombres et les lumières sur des formes géométriques simples. Ensuite, lorsqu'on juge que ses exercices soumis au concours mensuel sont satisfaisants, il passe à la représentation de formes plus complexes : des copies de sculptures antiques. Puis, s'il réussit à l'évaluation le mois suivant, il peut enfin s'attaquer au modèle vivant. Ce n'est qu'une fois qu'il a une bonne connaissance de la technique du dessin qu'on lui permet de commencer à travailler la couleur. Au cours de ce

Inscrit dans la classe d'Edward J. Timmons en avant-midi, Fortin se classe bien lors des concours mensuels et gravit rapidement les échelons. En novembre, il se classe 4^e sur 14 et passe du niveau élémentaire au niveau intermédiaire. En décembre, ses travaux lui valent la 3^e position sur 20 et il accède à la classe « antique », l'avant-dernier niveau de la formation²⁵⁵.

À cet enseignement de base en dessin s'ajoutent différents cours complémentaires que peuvent suivre les étudiants. Ainsi, les après-midi, il se rend à l'atelier de Caroline D. Wade avec qui il apprend l'art de la nature morte²⁵⁶, ou il se présente aux cours de composition avancée en peinture dispensés par Harry M. Walcott²⁵⁷. Par ailleurs, il assiste aussi fort probablement à différents cours magistraux, dont celui de John H. Vanderpoel portant sur le dessin du visage et du corps humain, puisqu'il est obligatoire pour tous les nouveaux étudiants (AIC, 1909, p. 16).

Que fait-il durant les quatre jours de la semaine où il n'est pas en cours à l'AIC? Nous ne le savons pas, mais il est vraisemblable de croire qu'il fréquente la bibliothèque et les salles d'exposition de l'AIC de même que les nombreuses galeries d'art de Chicago²⁵⁸. Chose certaine, il ne manque pas l'exposition d'Alfred East

processus, l'élève se voit avancer d'un niveau à l'autre et passe ainsi de la classe élémentaire, à la classe intermédiaire, à la classe « antique » et enfin à la classe « life » (AIC, 1909, p. 25-30).

²⁵⁵ Chicago, AIC, The Department of Registration Records, Students Records, « Transcript for Marc-Aurèle Fortin », n° 588, [fiche de cheminement scolaire], octobre 1909 - mars 1910. Il est vrai que Fortin franchit rapidement les étapes de sa formation, mais il faut savoir qu'un élève n'avait pas à rester plus de trois mois par niveau. Autrement dit, si Fortin n'a pris que deux mois pour atteindre la classe « antique », cela n'aurait pu lui prendre plus de six mois (AIC, 1909, p. 26).

²⁵⁶ Lors du concours mensuel de novembre, ses travaux lui auraient valu la première position sur 37 (Chicago, AIC, The Department of Registration Records, Students Records, « Transcript for Marc-Aurèle Fortin », n° 588, [fiche de cheminement scolaire], octobre 1909 - mars 1910).

²⁵⁷ Chicago, AIC, The Department of Registration Records, Students Records, « Transcript for Marc-Aurèle Fortin », n° 588, [fiche de cheminement scolaire], octobre 1909 - mars 1910. La fiche de cheminement scolaire de Fortin semble indiquer qu'il a également suivi les cours d'un autre professeur en janvier, mais le nom que nous avons déchiffré – Grenbogens – ne figure pas dans la liste du personnel enseignant de l'AIC.

²⁵⁸ La vie culturelle à Chicago au début du siècle était très dynamique. De nombreuses expositions se succèdent dans les galeries d'art et à l'AIC. En fréquentant ces expositions, Fortin a pu d'une part se familiariser avec un bon échantillonnage de la peinture contemporaine américaine (seulement à l'AIC, Fortin a pu assister entre octobre 1909 et mars 1910 aux expositions annuelles d'art américain suivantes : *Twenty-Second Annual Exhibition of Oil Paintings and Sculptures by American Artists*, *Works by Chicago Artists* et *Fourteenth Annual Exhibition of the Society of Western Artists*). D'autre part, comme à Montréal, les peintres de Barbizon et de l'école de La Haye avaient la cote à l'époque, on retrouvait constamment leurs œuvres dans les galeries ainsi qu'à l'AIC. S'il a le moins visité les expositions, Fortin a pu examiner de près le travail de ces artistes (consulter la chronique intitulée « Exhibitions of the Week » dans le *Chicago Record Herald* du dimanche pour constater l'omniprésence de l'école de Barbizon de La Haye dans les galeries à l'époque). Ajoutons par ailleurs que des œuvres impressionnistes étaient assez souvent visibles chez les marchands d'art (mentionnons par exemple la tenue d'une exposition organisée par le marchand Durand-Ruel à la galerie Anderson's en décembre 1909).

présentée à l'AIC du 4 au 30 janvier 1910 et écoute probablement attentivement les conseils que ce peintre a donnés aux élèves lors de sa visite à l'école (ANONYME, 1910a, p. 50).

- **En février 1910**, nous perdons la trace de l'artiste (sa fiche de cheminement scolaire est vierge pour cette période). Est-ce parce qu'il manque d'argent pour s'inscrire à un nouveau trimestre? Se trouve-t-il un petit emploi? Ou travaille-t-il sur ses propres projets d'art? Nous n'en avons pas la moindre idée.
- **Le 26 février 1910**, il s'inscrit à nouveau à l'AIC pour la période allant du 28 février au 12 mars, mais étrangement, sa fiche n'indique aucun paiement pour cette nouvelle inscription²⁵⁹. Est-ce parce qu'il se serait absenté au cours du semestre précédent et qu'on lui aurait permis de reprendre les journées de cours manquées? Rien ne nous permet de le prouver ni d'expliquer, si ce n'est pas le cas, pourquoi Fortin aurait bénéficié d'un tel traitement de faveur. Le 25 mars, c'est sa dernière participation aux concours mensuels.
- **Du 8 au 27 mars 1910**, Fortin prend part à la 16th *Annual Art Students' League of Chicago Exhibition*²⁶⁰. Il présente deux pastels : *The Snow Storm* et *From a Window* (ART STUDENTS' LEAGUE OF CHICAGO, 1910, p. 10).

²⁵⁹ Chicago, AIC, The Department of Registration Records, Students Records, « Transcript for Marc-Aurèle Fortin », n° 588, [fiche de paiement], 1909-1910.

²⁶⁰ L'Art Students' League of Chicago est une association d'étudiants et d'anciens de l'AIC, qui organise deux expositions par année en plus de diverses activités sociales, comme des rencontres, des pièces de théâtre et des banquets auxquels les membres sont invités à prendre part. Pour être membre, l'étudiant ou l'ancien étudiant devait déboursier 3 \$ et soumettre trois œuvres originales. Parmi les activités auxquelles Fortin a pu participer en tant que membre, mentionnons notamment une conférence le 3 mars 1910 intitulée « A Visit to Sorolla » (Chicago, AIC, Ryerson and Burnham Libraries and Archives, Scrapbook of the Art Students' League, « Art Students' League 1910 Calendar », 1988 10). Cette conférence était illustrée d'images projetées grâce au stéréopticon, « un dispositif associant les principes du cinématographe (séquence d'images sur pellicule) et du stéréoscope (photographies en trois dimensions). » (Musée McCord, « Magnifique exposition de films animés », in Musée McCord [En ligne], <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-1987.34.4> (Page consultée le 18 novembre 2010). C'est peut-être lors de cette conférence que Fortin a pu vraiment se familiariser pour la première fois avec le travail de l'artiste espagnol Joaquín Sorolla y Bastida, artiste qu'il a souvent dit porter en très haute estime. Car, sinon, seul un des portraits de Sorolla semble avoir été exposé à Chicago au cours du séjour de Fortin (lors de l'exposition *Portraits for the Benefit of the Passavant Memorial Hospital* tenu à l'AIC du 7 au 27 mars 1910).

- **Entre le 27 mars et le 27 avril 1910**, Fortin quitte Chicago pour revenir s'installer à Montréal.

1910 à 1919 : Travail aux Postes et intégration au milieu artistique montréalais

- **Le 27 avril 1910**, Fortin est embauché aux Postes comme commis de quatrième classe. Il a pu conserver ses acquis, car son salaire annuel est demeuré à 520 \$²⁶¹ (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1912a, p. 164). Selon le recensement de 1911, il travaillait 60 heures par semaine en 1910²⁶². La semaine de travail s'échelonnant alors du lundi au samedi, il ne restait donc que les dimanches et les soirées à Fortin pour pratiquer son art²⁶³.
- **Entre 1910 et 1912**, il est possible que Fortin ait partagé avec Paul Copson, un jeune artiste qui mourra à la guerre, l'atelier du peintre et sculpteur Onésime-Aimé Léger²⁶⁴. Quoi qu'il en soit, il fréquente hors de tout doute, entre 1910 et 1914, L'Arche, un atelier au grenier du 22, rue Notre-Dame, où se rassemblent plusieurs artistes, mais aussi des écrivains et des gens de théâtre²⁶⁵. Il y aurait entre autres fait

²⁶¹ À titre indicatif, les gains annuels moyens des travailleurs à Montréal en 1911 étaient de 667,48 \$ (Statistique Canada, « Nombre de travailleurs et moyenne de leurs gains annuels, années de recensement 1911 et 1921, dans les villes de 30 000 âmes et plus », in *Collection historique de l'Annuaire du Canada* [En ligne], http://www65.statcan.gc.ca/acyb02/1927/acyb02_19270777005a-fra.htm (Page consultée le 22 novembre 2010).

²⁶² « Recensement du Canada 1911, District 181, sous-district 23, p. 1 », dans *Bibliothèque et Archives Canada* [En ligne], <http://data2.collectionscanada.gc.ca/1911/pdf/e002075381.pdf> (page consultée le 22 juin 2009).

²⁶³ À l'époque, « La semaine de travail varie de 60 à 70 heures [...]. Les journées de 15 heures ne sont pas exceptionnelles et les employés, après entente avec le patron, allongent leurs journées de travail du lundi au vendredi afin d'abrégier celle du samedi. » (DÉSÎLETS, 2006, p. 17). Donc, au mieux, Fortin pouvait peut-être avoir deux journées entières consécutives pour créer.

²⁶⁴ « Pendant quelque temps, Léger eut un atelier commun avec le peintre Marc-Aurèle Fortin et avec le malheureux Paul Copson, artiste plein de talent, tué à la guerre ». (LABERGE, 1938, p. 96). Richard Foisy croit qu'il s'agit peut-être de l'atelier que Léger eut au 17, rue Bleury, entre 1909 et 1912. Par contre, il croit que Laberge « songe peut-être aussi à L'Arche où Fortin et Copson ont peint et où Léger allait retrouver son ami Émile Vézina » (FOISY, 2008, p. 2).

²⁶⁵ Fortin lui-même a dit lors d'entrevues accordées à la fin de sa vie avoir fréquenté cet atelier (voir Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 17 juin 1969, p. 1; 3 février 1968, p. 1, P44/B/10.1.1.). Une photographie prise à L'Arche sur laquelle figure l'artiste vient par ailleurs confirmer cette affirmation (voir BUISSON 1995, p. 136). Selon Richard Foisy, directeur du Centre de recherche sur l'atelier de L'Arche, cette photographie aurait été prise entre juillet 1911 et la fin de l'année 1913. Au sujet de l'histoire de ce grenier et de ces occupants, on consultera d'ailleurs son ouvrage intitulé *L'Arche : Un atelier d'artistes dans le Vieux-Montréal* (2009).

la rencontre de l'illustrateur Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929) ainsi que du poète et dessinateur Albert Ferland (1872-1943)²⁶⁶

- **Le 24 novembre 1910** s'ouvre à l'AAM la 32^e exposition de l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) à laquelle prend part pour la première fois Fortin. Le jury du salon a retenu les deux huiles qu'il a soumises : *A Snow Storm* (75\$) et *Late Spring, Alberta* (125 \$)²⁶⁷. Dans le catalogue de cette exposition, on apprend que Fortin loge alors au 347, rue Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque), à Montréal, près de la rue Berri.
- **Du 9 mars au 1^{er} avril 1911**, Fortin participe pour la première fois au Salon du printemps de l'AAM, avec une huile intitulée *Haytime* qu'il souhaite vendre pour 200 \$. Cette œuvre est remarquée par un critique anonyme du journal *La Patrie* qui la décrit comme « une jolie composition » (ANONYME, 1911a). Il avait aussi soumis au salon une huile intitulée *The Bather* qu'il souhaitait vendre 75 \$, mais le jury l'a refusée²⁶⁸. Le catalogue de l'exposition indique par ailleurs que Fortin a déménagé. Il loge maintenant au 483, rue Saint-Hubert à Montréal (entre les rues Sainte-Catherine et Ontario).
- **Du 24 au 29 avril 1911**, il expose cinq tableaux (*Poésie; Du mont Royal; Les Foins; Bords de la Saskatchewan; L'Automne*) et un pastel (*La Tempête*) au *Premier Salon de Peinture et de Sculpture* au Club Saint-Denis qui regroupe uniquement des œuvres d'artistes canadiens-français. Un critique anonyme de *La Presse*, correspondant vraisemblablement à Albert Laberge, a apprécié le travail du peintre puisqu'il a écrit :

²⁶⁶ Fortin dira lors d'une entrevue accordée à René Buisson : « [...] à l'atelier [L'Arche], il y avait plusieurs poètes [...] Massicotte, le poète Ferland, Albert Ferland (*Le Canada chanté*). » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 17 juin 1969, p. 1.) Massicotte et Ferland occupaient des ateliers à l'étage en dessous du grenier où se trouvait L'Arche (FOISY, 2009, p. 27-28).

²⁶⁷ Grâce à Richard Foisy, nous avons pu savoir quelles œuvres Fortin a soumis aux jurys des salons annuels tenus à l'AAM et quelles œuvres ont été refusées. Celui-ci a en effet partagé avec nous sa découverte des Registres manuscrits des expositions tenues à l'AAM qui comprennent, jusqu'au début des années 1920, la liste des œuvres refusées par les jurys. (Pour les œuvres de Fortin soumises au salon de l'ARAC de 1910, voir Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, janvier 1909 à décembre 1914, p. 137-138).

²⁶⁸ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, janvier 1909 à décembre 1914, p. 157-158.

« M.A. Fortin, un artiste très personnel et fort habile, expose six petites toiles dont on se souvient avec plaisir » (LABERGE, 1911, p. 3). Léon Lorrain, journaliste au *Devoir*, a quant à lui un avis plus mitigé. Il déclare : « J'ai découvert, dans un coin, un tableautin de M. Fortin, que le catalogue, précieux, indispensable dans l'occurrence, intitule modestement *l'Automne*²⁶⁹. Il se verrait aussi bien à l'envers, mieux sans doute, assez bien peut-être pour qu'on discerne des arbres reflétés dans l'eau. Du même, il y a aussi la Ville, vue du Mont-Royal. On n'y voit pas grand'chose [*sic*]. M. Fortin pourra se reprendre un jour de soleil. » (LORRAIN, 1911).

- **Du 14 mars au 6 avril 1912**, il présente trois huiles au Salon du printemps de l'AAM (*The Passing Cloud*, 60 \$; *After Sunset*, 115 \$²⁷⁰; *Les Bords de la Saskatchewan, Edmonton*, 125 \$). Deux tableaux qu'il avait soumis pour l'exposition ont été rejetés par le jury (*From Mount Royal Slopes*, 125 \$; *The Resting Place*, 40 \$). Aucun critique ne semble avoir cru bon de commenter les œuvres du peintre dans leurs articles sur le Salon.
- **Le 1^{er} avril 1912**, Fortin est promu commis de troisième classe, grade B aux Postes. Son salaire est maintenant de 700 \$ annuellement (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1912b, p. 173). Il loge alors au 109, rue Saint-Hubert, entre les rues de La Gauchetière et Viger (McMANN, 1988, p. 129).
- **Entre le 25 mars et le 19 avril 1913**, deux huiles de Fortin sont exposées au Salon du printemps de l'AAM (*Old Houses*, 40 \$; *Haytime*, 40 \$). Seul Albert Laberge à *La Presse* a fait mention de ces œuvres dans sa critique du Salon. Selon lui, elles « dénotent un talent vigoureux et original » (1913a). Fortin avait aussi soumis au jury deux autres tableaux qui ont par contre été refusés (*Fall Weather*, 30\$; *On the Hill Side*, 30\$)²⁷¹.

²⁶⁹ Pour une image de cette œuvre, voir GRANBOIS, 2011, p. 66.

²⁷⁰ Dans le catalogue du Salon, le prix indiqué pour l'œuvre est 15 \$, mais dans le registre manuscrit, il est de 115 \$ (Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, janvier 1909 à décembre 1914, p. 199-200).

²⁷¹ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, janvier 1909 à décembre 1914, p. 241-242.

- **Le 1^{er} avril 1913**, il grimpe d'échelon à son travail et devient commis de troisième classe, grade A. Il gagne désormais 800 \$ par année (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1913, p. 191). Édouard Côté, le frère du peintre et sculpteur Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, travaille alors aussi aux Postes à Montréal (il est commis de deuxième classe, grade B, soit un échelon au-dessus de Fortin)²⁷². Peut-être a-t-il favorisé une rencontre entre les deux artistes, car Fortin a dit avoir peint avec Suzor-Coté sans préciser toutefois à quel moment de sa carrière il l'aurait fait (voir l'entrevue menée par Pierre Paquette avec Fortin en 1966). À cette époque, Fortin loge au 1664, rue Hutchison, entre l'avenue des Pins et la rue Sherbrooke à Montréal, mais, au printemps suivant, il logera au 232, rue Saint-Hubert, entre les rues Dorchester (René-Lévesque) et Sainte-Catherine (McMANN, 1988, p. 129), non loin de l'atelier de Suzor-Coté, situé au 222, rue Berri²⁷³.
- **En novembre 1913**, Fortin prend part à une exposition de groupe au Arts Club à Montréal en présentant deux œuvres (*Scène d'hiver*; *Effet de crépuscule*) que mentionne Albert Laberge dans sa critique de l'événement (1913b)²⁷⁴.
- **Du 27 mars au 18 avril 1914**, les quatre tableaux que Fortin a soumis au jury du Salon du printemps sont exposés à l'AAM (*November Snow*, 40 \$; *Street Scene, Montreal*, 35 \$; *Misty Morning*, 15 \$; *The Snowfall*, 20 \$)²⁷⁵. Encore cette fois-ci, seul le critique de *La Presse* a fait mention de ces œuvres dans ses articles sur le Salon. Voici ce qu'il a écrit : « [...] les petits paysages [de Fortin] ont fait l'admiration de tous les connaisseurs [...] » (LABERGE, 1914, p. 2).
- **Le 1^{er} avril 1914**, Fortin obtient une augmentation de salaire. Il est maintenant payé 900 \$ annuellement (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1914, p. 287).

²⁷² Édouard Côté travaille à Ottawa en 1914, mais de 1915 à 1918, il figure à nouveau parmi les employés permanents des Postes à Montréal (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1913, p. 191; 1914, p. 287; 1915, p. 309; 1917a, p. 190; 1917b, p. 197; 1919, p. 248).

²⁷³ Nous remercions Richard Foisy de nous avoir fait remarquer cette proximité entre l'atelier de Suzor-Coté et le logement de Fortin.

²⁷⁴ Nous avons appris l'existence de cette exposition grâce aux recherches menées par l'équipe du MNBAQ pour l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*.

²⁷⁵ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, janvier 1909 à décembre 1914, p. 316-319.

- **Du 26 mars au 17 avril 1915**, Fortin expose trois œuvres au Salon du printemps de l'AAM (*March Snow*, huile, 150 \$; *Old Houses*, pastel, 40 \$; *Autumn Leaves*, pastel, 30 \$). Il avait aussi soumis une autre huile, mais le jury l'a refusée (*Twilight*, 160 \$)²⁷⁶. Deux journalistes ont commenté le travail du peintre. Le premier, Albert Laberge, comme jusqu'à maintenant, est très élogieux : « Signalons maintenant les envois de M. A. Fortin, qui sont parmi les meilleures choses du salon. Ce ne sont pas de grands tableaux, mais sous le rapport de la valeur artistique, ils peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres des maîtres en renom. Il ne faudrait à M. Fortin qu'un peu d'encouragement et de loisir pour produire des œuvres qui le mettraient au premier rang. Ses vieilles Maisons, [n°] 122[,], sont un pur joyau. M. Fortin a rendu là le pittoresque de ces vieux villages canadiens et l'atmosphère de calme et de tranquillité qui y règne. [N°] 121 est un superbe effet de neige avec de jolies taches de couleurs. » (LABERGE, 1915a). Le second journaliste, au contraire, est très critique : « M. Fortin devrait bien regarder le "Ruisseau" de Cullen qui fait pendant à sa "Neige de Mars"; il y verra comment cet artiste sait traiter la neige, sans la rendre crayeuse et comment il rehausse son tableau de quelque [*sic*] notes de couleur. » (FABIEN, 1915a).
- **Le 1^{er} avril 1915**, Fortin obtient à nouveau une augmentation de salaire. Celui-ci se chiffrera dès lors à 1000 \$ annuellement (DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1915, p. 309). Il loge alors au 136, rue Saint-Hubert, entre les rues Dorchester (René-Lévesque) et de La Gauchetière (McMANN, 1988, p. 129). En novembre, il demeure toujours au même endroit (McMANN, 1981, p. 131).
- **Entre le 18 novembre et le 18 décembre 1915**, Fortin prend part à la 37^e Exposition de l'ARAC à l'AAM avec une huile intitulée *Effet de neige* qui suscite des commentaires favorables de la part de trois critiques. Albert Laberge écrit : « Marc Fortin, l'un de nos meilleurs coloristes parmi les jeunes, est représenté par une étude de neige d'une grande beauté. M. Fortin a obtenu là de très jolis effets. Avec un peu

²⁷⁶ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 9-10, 37-38.

plus de travail, il serait l'un de nos principaux exposants. Il n'a qu'à suivre son tempérament et il se placera au premier rang de nos artistes. » (1915b). Dans *L'Autorité*, un auteur écrivant sous un pseudonyme signale, quant à lui, la « magistrale étude de neige par Marc Fortin » qu'il décrit comme « un artiste merveilleusement doué, dont nous attendons de grandes choses » (FRA ANGELICO, 1915). Enfin, Henri Fabien réagit de façon plus positive devant l'étude de Fortin en la qualifiant de jolie (1915b).

- **Du 24 mars au 15 avril 1916**, il expose au Salon du printemps de l'AAM. Parmi les quatre œuvres soumises au jury, seule une a été retenue : *Étude*, huile, 60 \$. Les œuvres refusées sont : *Paysage d'hiver*, huile, 150 \$; *Temps nuageux*, huile, 35 \$; *Étude*, pastel 40 \$²⁷⁷. Albert Laberge semble une fois de plus être le seul à s'intéresser à Fortin. Par contre, cette fois-ci, il s'impatiente : « Une petite étude fort pittoresque nous permet de supposer ce que M. Marc Fortin pourrait faire s'il voulait seulement s'en donner la peine. Pourquoi M. Fortin au lieu de se borner à des études, n'envoie-t-il pas un vrai tableau. » (1916). Au moment de ce salon, Fortin semble loger chez ses parents à Sainte-Rose (McMANN, 1988, p. 129)
- **Du 16 novembre au 16 décembre 1916**, Fortin figure à la 38^e Exposition de l'ARAC à l'AAM avec deux huiles simplement intitulées *Paysage*. Au cours de cette exposition, il participe avec cinq autres jeunes artistes (Adrien Hébert, Edward R. Glen, L.L. Fitzgerald, Miss Rita Daly and Miss Kathleen J. Munn) au concours pour gagner une bourse de voyage d'études en Europe offerte par les administrateurs de la Galerie nationale du Canada. C'est Edward R. Glen qui remportera la bourse²⁷⁸. Aucun critique ne semble avoir discuté des œuvres de Fortin dans les journaux. On ne fait que mentionner sa participation au concours (ANONYME, 1916a; 1916b). Au moment de cette exposition, Fortin loge au 210, rue Champ-de-Mars à Montréal (McMANN, 1981, p. 131).

²⁷⁷ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 61-62, 81-82.

²⁷⁸ Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds de l'ARAC, « Royal Canadian Academy Report for 1916 », 1^{er} mai 1917, p. 10-11, MG 28 I 126, vol. 5.

- **En 1917**, Fortin n'expose pas.
- **En 1918**, il peint dans un style symboliste le portrait du compositeur Claude Champagne²⁷⁹. Il semble probable qu'à cette époque Fortin ait fréquenté des musiciens, comme en témoigne l'existence de ce tableau qui a longtemps fait partie de la collection de Claude Champagne. En fait, deux des sœurs du peintre (Germaine et Jeanne) se passionnaient de musique, tout comme leur tante, Céline Julien-Fortin. Cette dernière recevait chez elle un cercle de musiciens dont faisaient partie le compositeur Rodolphe Mathieu, le pianiste Léo-Pol Morin, le violoniste Émile Taranto et le pianiste Émiliano Renaud²⁸⁰.
- Dans l'édition de **février 1918** de la revue *Le Nigog*, Fernand Préfontaine, qui s'impatiente de voir à nouveau des Canadiens français exposer à la bibliothèque Saint-Sulpice, se demande « pourquoi on n'a pas encore demandé à Maurice Cullen, à Rosaire, à Gagnon, à [Marc-Aurèle] Fortin, à Suzor-Côté de venir [y] exposer leurs œuvres » (p. 65-66).
- **En avril 1918**, contrairement à ce que stipule le catalogue²⁸¹, aucune œuvre de Fortin ne fut présentée au 35^e Salon du printemps, car l'artiste ne les aurait pas apportées à l'AAM pour l'accrochage²⁸². En fait, depuis l'édition de 1917 et jusqu'à celle de 1923, Fortin ne figure pas parmi les participants du Salon du printemps. Est-ce parce qu'on refuse ses œuvres?²⁸³ Il ne semble pas que ce soit le cas pour les années 1917 à

²⁷⁹ Lors de l'examen de l'œuvre pour l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*, l'équipe du MNBAQ a découvert qu'elle est titrée, signée et datée sur le montant gauche de son châssis « Le Compositeur inspiré, Marc-A. Fortin, 1918 ». Pour une image de ce tableau, voir GRANDBOIS, 2011, p. 71.

²⁸⁰ Nous tirons ces précieuses informations des recherches menées par Richard Foisy qui a interviewé Anna-Marie Globenski, descendante de Céline Julien-Fortin, pour sa biographie du peintre au catalogue de l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*.

²⁸¹ Selon celui-ci, deux œuvres de Fortin devaient être présentées : *A Snow Storm*, huile, 120 \$ et *Rural Landscape*, huile, 150 \$ (McMANN, 1988, p. 130).

²⁸² Le Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM indique que les n^{os} 128-129, soit ceux que portaient les œuvres de Fortin, n'ont pas été reçus pour l'accrochage (Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 153-154).

²⁸³ Selon les dires du peintre, ses œuvres n'ont pas toujours été appréciées aux expositions à l'AAM : « J'étais pas riche. Mes affaires ne se vendaient pas. Même on les sifflai[t]. Mes arbres verts ont été refusé[s] au Salon [...]. Aujourd'hui on se les arrache. » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 22 octobre 1968, p. 3, P44/B/10.1).

1922, puisque son nom ne se retrouve pas sur la liste des refusés²⁸⁴. Par contre, on ne peut savoir s'il a soumis des tableaux à l'édition de 1923 et s'ils ont été rejetés par le jury, puisque la liste des œuvres refusées n'existe pas pour cette année-là. Selon Richard Foisy, Fortin aurait simplement cessé momentanément de soumettre sa production au jury, parce qu'il n'était pas satisfait de la place qu'on assignait à ses tableaux (FOISY, 2011, p. 31).

- **Du 21 novembre au 21 décembre 1918**, l'huile *A Frosty Morning* (150 \$) de Fortin est exposée à la 40^e Exposition de l'ARAC à l'AAM. L'artiste aurait aussi voulu présenter l'œuvre intitulée *Fall* (huile, 150 \$), mais le jury l'a rejetée²⁸⁵. Albert Laberge tient des propos très favorables à son égard dans sa critique de l'exposition : « *Matin d'hiver*, [n^o] 60, par Marc Fortin, est le meilleur paysage exposé jusqu'ici par cet artiste. La campagne plate, l'antique maison en pierre au bord de la route, les clôtures, les arbres sont couverts de neige, et un traîneau s'en va doucement vers l'horizon bleuâtre. Il y a beaucoup de coloris dans cette toile. » (1918). Au moment de cette exposition, Fortin loge toujours au 210, rue Champ-de-Mars à Montréal (McMANN, 1981, p. 131).
- **En 1919**, Fortin est encore absent des exposants du Salon du printemps.
- **Le 19 avril 1919**, un long article à propos d'une œuvre de Fortin dans la collection de Gaston Maillet est publié dans le journal *L'Autorité* par un auteur ayant utilisé le pseudonyme de Vasari (1919). L'auteur y fait l'éloge de Fortin, mais complimente aussi Gaston Maillet pour l'aide qu'il apporte aux jeunes artistes en achetant leurs tableaux. Gaston Maillet²⁸⁶ compte parmi les premiers collectionneurs de Fortin. Il aurait fait l'acquisition d'une quantité impressionnante de ses tableaux avant son décès en 1921²⁸⁷.

²⁸⁴ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 89-124, 127-166, 201-234, 239-272, 309-376.

²⁸⁵ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 177-178, 193-194.

²⁸⁶ Dentiste, Gaston Maillet est aussi directeur du journal *L'Autorité* et fondateur du journal *Le Matin*.

²⁸⁷ « Combien a-t-il [Gaston Maillet] légué de peintures de Fortin à son fils Roger [...] ? » (BARBEAU, 1977). Nous avons obtenu ces informations grâce aux recherches menées par Richard Foisy pour le MNBAQ.

- **Vers le 11 octobre 1919** s'ouvre pour environ un mois à la bibliothèque Saint-Sulpice la première exposition solo de Fortin à Montréal vraisemblablement sous l'initiative de l'abbé Oliver Maurault (LASSONDE, 2001, p. 278, 281). Elle « comprend environ deux cents tableaux et études »²⁸⁸ (LABERGE, 1919). À cette occasion, deux critiques publieront de longs articles commentant favorablement les œuvres du peintre (LABERGE, 1919; ANONYME, 1919).

1919-1925 : L'art en tant que profession

- **Le 30 octobre 1919**, Fortin résigne son emploi aux Postes²⁸⁹. Pourquoi Fortin cesse-t-il de travailler à ce moment? On peut croire que c'est pour pouvoir consacrer plus de temps à son art, mais encore faut-il qu'il ait un revenu pour ses dépenses quotidiennes. A-t-il réussi à mettre de l'argent de côté²⁹⁰? Reçoit-il de l'aide financière de ses parents²⁹¹? Ou arrive-t-il à obtenir un certain revenu de la vente de ses tableaux à des particuliers²⁹²? Peut-être s'agit-il d'une combinaison de toutes ces possibilités.
- **En 1920**, Fortin ne participe toujours pas au Salon du printemps. Son absence est d'ailleurs signalée par un journaliste²⁹³.

²⁸⁸ Dans l'état actuel des recherches, nous n'avons malheureusement pu retrouver une copie de la liste des œuvres exposées.

²⁸⁹ Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds du Conseil privé, « Order in Council 2311 part 56 », 17 novembre 1919, 3 p., RG2 A-1-a 1236.

²⁹⁰ Fortin lui-même a déjà dit à propos de l'époque où il travaillait aux Postes qu'il avait « un bon salaire » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Production audiovisuelle, Entrevue avec Marc-Aurèle Fortin menée par un homme et une femme non identifiés et René Buisson à une date inconnue, mais sans doute à Macamic (Marc-Aurèle Fortin et ses œuvres), P44/B/10). Étant donné le style de vie frugal qu'il menait, il est fort probable qu'il ait réussi à économiser.

²⁹¹ Certains auteurs avancent par exemple que la mère du peintre aurait intercédé auprès de son mari pour qu'il vienne en aide à son fils et lui paie le prix de sa pension à la Maison Saint-Joseph où il loge à partir de 1925 (ROBERT, 1982, p. 183).

²⁹² Fortin répondra lorsqu'on lui demandera comment il faisait pour vivre après avoir quitté son emploi au gouvernement : « Ben là mes tableaux commençaient à se vendre pis je vivais de ma peinture » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Production audiovisuelle, Entrevue avec Marc-Aurèle Fortin menée par un homme et une femme non identifiés et René Buisson à une date inconnue, mais sans doute à Macamic (Marc-Aurèle Fortin et ses œuvres), P44/B/10).

²⁹³ « Pour une raison ou pour une autre, nombre d'artistes très connus n'ont rien envoyé au Salon cette année. Parmi les absents les plus importants, nous citerons [...] Marc. A. Fortin [...]. Espérons qu'ils seront représentés à la prochaine exposition. » (BOURCIER, 1920). C'est grâce à Richard Foisy que nous connaissons l'existence de cet article.

- **En novembre 1920**, Fortin soumet deux huiles (*Paysage d'automne* et *Golden October*) à la 42^e Exposition de l'ARAC, mais elles sont refusées par le jury²⁹⁴. Il n'expose donc pas en 1920.
- **En 1921**, il n'expose pas non plus. Deux œuvres au rendu similaire (*Maison Gascon* à *Laval-des-Rapides* et *Moulin du Crochet*²⁹⁵), signées et datées « 1921 », vraisemblablement par l'artiste, nous indiquent qu'à cette époque Fortin peint entre autres au bord de la rivière des Prairies et à Laval.
- **En 1922**, Fortin demeure absent des salons annuels²⁹⁶. Ses parents et sa sœur Jeanne effectuent un voyage en Europe. Ni lui, ni aucun autre de ses frères et sœurs ne les auraient accompagnés²⁹⁷.
- **En 1923**, Fortin ne participe encore à aucune exposition.
- **Durant l'été 1923**, il se rend à Saint-Barthélemy, dans Lanaudière, chez sa cousine Anna-Marie, fille de Céline et Hilaire Fortin. Il y réalise deux tableaux *Rang du Grand Saint-Jacques* et *La Route solitaire* en plus de produire de nombreuses pochades très colorées sur des boîtes de cigares²⁹⁸.
- **Au début de l'automne 1923**, la galerie Morency Frères montre sur ses murs un paysage de Fortin, car on peut lire dans *La Patrie* du 20 octobre la réponse suivante

²⁹⁴ Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 435-436.

²⁹⁵ Pour des illustrations de ces œuvres, voir GRANDBOIS, 2011, p. 82-83.

²⁹⁶ Est-il absent au salon de l'ARAC parce que, encore une fois, ses tableaux ne se sont pas faits sélectionner par le jury ou est-ce parce qu'il s'abstient aussi maintenant de participer à cet événement ayant été exclu de l'édition précédente? Malheureusement, il n'existe pas de liste des œuvres refusées qui nous permettrait de savoir si Fortin a soumis des œuvres à cette exposition.

²⁹⁷ Nous avons pu retrouver les déclarations de passager d'Amanda Fortier, de Thomas Fortin et de Jeanne Fortin, mais d'aucun autre membre de leur famille dans « Ocean Arrivals », in *Ancestry.com* [Bases de données en ligne], www.ancestry.com (Page consultée le 11 février 2010).

²⁹⁸ « L'autre plus belle chose que j'ai faite [...] c'est la route solitaire à S[ain]t-Barthelemy qui appartient au bijoutier Auerbach. [...] C'est le chemin qui passe devant la maison de Ann[a]-Marie Globensky. [...] J'en ai fait un autre pour Anna-Marie, je lui ai donné en cadeau. C'est un bord de route [...]. S[ain]t-Barthélemy, j'[ai] été passé deux mois là chez Ann[a]-Marie. Je lui en ai donné un pour payer ma pension [le *Rang du Grand Saint-Jacques*]. [...] À part ça, j'ai fait quantité de petites pochades sur des boîtes à cigares [sic]. » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 8 janvier 1969, p. 2-3, P44/B/10.1). Nous remercions Richard Foisy d'avoir porté à notre attention ce détail biographique des entrevues de Fortin avec René Buisson.

d'un journaliste parisien à qui l'on a demandé s'il avait confiance dans le développement artistique des Canadiens : « Une confiance absolue. [...] l'autre jour, j'étais chez un de vos marchands de peintures : Morency. J'y ai vu un admirable paysage d'un peintre nommé Fortin qui montre les dons décoratifs les plus certains avec des partis-pris et une originalité indéniables, un[e] fraîcheur de vision, une ampleur qui me font dire : "Voilà, pour tout de suite, un vrai peintre. Si j'étais collectionneur, je raflerais sa peinture : il est impossible que demain sa valeur marchande n'augmente pas." » (ANONYME, 1923, p. 10).

- **Du 27 mars au 20 avril 1924**, Fortin participe au Salon du printemps de l'AAM. Il présente deux œuvres : *La Route solitaire* (huile, 80 \$), qu'il a réalisée au cours de l'été précédent chez sa cousine, et *Rustic Landscape in Province of Quebec* (huile ou aquarelle, 40 \$)²⁹⁹. Il obtient beaucoup de succès pour *La Route solitaire*. De nombreux critiques écrivent des commentaires favorables à son sujet³⁰⁰ et l'œuvre est reproduite à deux reprises dans les journaux (ANONYME, 1924a; 1924b). De plus, elle trouve preneur durant l'exposition³⁰¹. À cette époque, Fortin demeure au 205, rue Berri, entre Dorchester (René-Lévesque) et Sainte-Catherine.
- **En 1925**, il n'expose pas au Salon du printemps, mais à partir de l'année suivante, Fortin ne manquera plus qu'à de rares occasions de prendre part à ce salon annuel (McMANN, 1988, p. 130).

²⁹⁹ Si, dans le Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM (Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1915 - avril 1924, p. 435-436.), il est indiqué que *Rustic Landscape in Province of Quebec* est une huile, en revanche, un critique affirme qu'il s'agit plutôt d'une aquarelle (LABERGE, 1924).

³⁰⁰ « Marc-Aurèle Fortin, un artiste de beaucoup de tempérament qui mérite plus d'encouragement qu'il n'en reçoit, expose deux paysages, le [n°] 83, aquarelle extrêmement décorative, et le [n°] 82, curieux paysage qui attire et retient l'attention du visiteur. Au premier plan est une masse d'arbres verts avec, en arrière, des nuages de la blancheur de la neige dans le ciel bleu. Une calme route de campagne traversée par l'ombre des arbres, court dans ce paysage. C'est là une toile fortement sentie et vigoureusement peinte. M. Fortin a une vision bien personnelle de la nature et il la rend toujours d'une façon très caractéristique. » (LABERGE, 1924); « [...] M.-A. Fortin qui, malgré les bizarreries de ses compositions, affirme une plaisante originalité. [...] Je m'en voudrais d'oublier le parti pris de couleurs crues de M.-A. Fortin dans "Le chemin solitaire" et "Paysage rustique". Dans le premier, il utilise le vert et le blanc avec une étonnante réussite. Le second nous semble quelque vieil émail du musée du Louvre. » (LETONDAL, 1924); « *M.A. Fortin has a decorative sketch, "Lonely Road" (82), that shows promise.* » (MORGAN-POWELL, 1924).

³⁰¹ « L'autre plus belle chose que j'ai faite [...] c'est la route solitaire à S[ain]t-Barthelemy qui appartient au bijoutier Auerbach. [...] Moi je lui ai vendu bien bon marché. Il l'a acheté[e] à la galerie des Beaux-Arts [AAM]. » (Montréal, Service des archives du MBAM, Fonds Marc-Aurèle Fortin, Retranscriptions dactylographiées des entrevues de René Buisson avec Marc-Aurèle Fortin, 8 janvier 1969, p. 2-3, P44/B/10.1).

- Du 19 novembre au 20 décembre 1925, Fortin présente deux huiles à la 47^e Exposition de l'ARAC à l'AAM (*The Old Elm Tree*, 100 \$; *A Canadian Landscape*, 100 \$)³⁰². La critique pose un regard enthousiaste sur ces tableaux, mais surtout sur celui intitulé *The Old Elm Tree*³⁰³. Ce dernier sera d'ailleurs reproduit dans *La Presse* (ANONYME, 1925). Désormais, Fortin ratera rarement une occasion de participer aux expositions que l'ARAC tiendra à l'AAM (McMANN, 1981, p. 131). Au moment de ce salon en 1925, il loge à la Maison Saint-Joseph, dans l'ancien hôpital Notre-Dame, située au 351, rue Notre-Dame Est, près de la rue Berri. Jusqu'en 1933, il demeurera surtout à cet endroit³⁰⁴.

³⁰² Montréal, Service des archives du MBAM, Registre manuscrit des expositions tenues à l'AAM, avril 1925 - novembre 1934, p. 72-73.

³⁰³ « M. Marc A. Fortin a deux tableaux bien réussis du genre décoratif. » (SAINT-YVES, 1925); « Il nous a fait plaisir de trouver au Salon deux robustes paysages par Marc-A. Fortin, peintures largement brossées, qui sont deux fortes impressions de l'été. Le [n°] 72, Le Vieil Orme, est réellement une œuvre originale, audacieuse même avec ses verts violents, mais fort décorative en même temps. Marc Fortin ne marche pas dans les sentiers battus. » (LABERGE, 1925); « *Marc A. Fortin has succeeded in getting clear away from the conventional in his vivid study in greens, entitled "The Old Elm Tree" (72), a daring arrangement after the manner of an old Italian placque [sic], in which the drawing is good and the coloring startling, but tricks of distorted perspective will probably hurt the ultra-conventionalists.* » (MORGAN-POWEL, 1925).

³⁰⁴ Cette dernière information provient des recherches menées par Richard Foisy pour le MNBAQ dans les annuaires municipaux de la ville de Montréal pour retrouver à quoi correspondaient les adresses fournies par Fortin lors de ses participations aux salons annuels.

APPENDICE C

LISTE DES DOCUMENTS TRAITANT DE L'ART DE FORTIN ENTRE 1900 ET 1929 REGROUPÉS PAR DÉCENNIES ET CLASSÉS CHRONOLOGIQUEMENT

Nous donnons ici les références de tous les articles de journaux, de revue ou autres documents qui font plus que retranscrire une liste d'œuvres exposées ou seulement mentionner le nom de l'artiste en tant que participant à une exposition. Nous avons donc exclu les catalogues d'exposition qui ne commentent pas à cette époque les œuvres. De même, nous avons exclu les *Palmarès de l'ACCM* qui bien qu'ils rapportent des prix remportés par Fortin en dessin, le font sous forme de tableau sans davantage de commentaires. Nous incluons par contre la parution dans les journaux de photographies d'œuvres de l'artiste, même si elles ne sont pas accompagnées de commentaires, car nous considérons la simple publication de ces photos comme un commentaire en soi. Les références bibliographiques suivies de § sont celles que nous ne connaissions pas avant d'avoir eu accès aux documents de recherche pour l'exposition *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*.

1900 à 1909

ANONYME [signé Un amateur], « Notes d'art », *Le Courrier de l'ouest*, 3 décembre 1908, p. 1.

1910 à 1919

ANONYME, « Belle exposition de peinture à la Galerie des arts », *La Patrie*, 11 mars 1911, p. 7.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Brillante ouverture du Salon de peinture du Club Saint-Denis », *La Presse*, 25 avril 1911, p. 1-3.

LORRAIN, Léon, « Petit salon », *Le Devoir*, 25 avril 1911, p. 2.[§]

[LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture de l'exposition de peintures à la Galerie des arts », *La Presse*, 26 mars 1913, p. 8.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Nos sculpteurs et nos peintres fraternisent », *La Presse*, 7 novembre 1913, p. 15.[§]

[LABERGE, Albert, article non signé], « L'exposition de peintures est splendide », *La Presse*, 27 mars 1914, p. 2.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture de l'exposition de peintures et de sculptures », *La Presse*, 27 mars 1915, p. 30.

FABIEN, Henri, « Chronique d'art. Le salon du printemps », *Le Devoir*, 12 avril 1915, p. 1.

FRA ANGELICO, « La galerie des arts », *L'Autorité*, 20 novembre 1915, p. 4.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Une exposition d'art canadien », *La Presse*, 20 novembre 1915, p. 21.

FABIEN, Henri, « L'exposition de l'Académie royale, — II Paysages, marines », *Le Devoir*, 27 novembre 1915, p. 1.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Tableaux fort intéressants au salon des artistes canadiens », *La Presse*, 25 mars 1916, p. 17.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Superbe travail des artistes canadiens », *La Presse*, 22 novembre 1918, p. 9.

VASARI, « Vue du port de Montréal en hiver », *L'Autorité*, 19 avril 1919, p. 1.[§]

[LABERGE, Albert, article non signé], « Exposition de tableaux de M. Fortin », *La Presse*, 18 octobre 1919, p. 35.

ANONYME, « À Saint-Sulpice : Un jeune peintre », *Le Devoir*, 31 octobre 1919, p. 2.

1920 à 1929

BOURCIER, Pierre, « Le salon de 1920 », *La Revue nationale*, mai 1920, p. 23.[§]

ANONYME, « Les beaux-arts dans notre Province : Une entrevue de M. Louis Thomas, journaliste parisien », *La Patrie*, 20 octobre 1923, p. 10, 13.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture officielle du Salon du printemps », *La Presse*, 28 mars 1924, p. 19.

ANONYME, « Au salon des artistes canadiens, à la Art Association », *La Presse*, 3 avril 1924, p. 24 (Reproduction d'une œuvre).

ANONYME, « Le Salon du printemps », *La patrie*, 5 avril 1924, p. 20 (Reproduction d'une œuvre).

LETONDAL, Henri, « Le Salon du printemps. Les tableaux », *La Patrie*, 7 avril 1924, p. 5.

MORGAN-POWELL, S., « Spring Exhibition », *The Montreal Daily Star*, 16 avril 1924, p. 6.

[LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture du Salon de l'Académie royale », *La Presse*, 20 novembre 1925, p. 7.

SAINT-YVES, Paul, « Le vernissage à la galerie des arts », *Le Devoir*, 20 novembre 1925, p. 1.

ANONYME, « À l'exposition de peintures de l'Académie canadienne », *La Presse*, 21 novembre 1925, p. 35 (Reproduction d'une œuvre).

MORGAN-POWELL, S., « Academy Exhibition Canvases that Have Attracted Attention », *The Montreal Star*, 16 décembre 1925, p. 6.

LETONDAL, Henri, « Peintres français et canadiens, chez Morency », *La Patrie*, 6 mars 1926, p. 41.

LABERGE, Albert, « Le Salon du printemps est le moins important jamais vu ici », *La Presse*, 29 mars 1926, p. 21.

MORGAN-POWELL, S., « Spring Exhibition at Art Gallery Is an Indifferent Show », *The Montreal Daily Star*, 7 avril 1926, p. 6.

LABERGE, Albert, « Exposition de tableaux et d'aquarelles par M. A. Fortin », *La Presse*, 7 avril 1926, p. 2.

ANONYME, « Le pinceau de nos peintres » et « Chez nos artistes », *La Presse*, 15 mai 1926, supplément, p. 5-6 (Reproduction d'œuvres).

ANONYME, « Chez nos artistes-peintres », *La Presse*, 22 mai 1926, supplément, p. 6 (Reproduction d'une œuvre).

ANONYME, « Chez nos peintres », *La Presse*, 5 juin 1926, supplément, p. 6 (Reproduction d'une œuvre).

BELL, H.P., « Landscape Prevails in Spring Exhibition of Art Association », *The Montreal Daily Star*, 25 mars 1927, p. 6.

- SANT-YVES, Paul, « Au "Salon du printemps" », *Le Devoir*, 30 mars 1927, p. 2
- LABERGE, Albert, « Appréciation de quelques œuvres du présent salon », *La Presse*, 11 avril 1927, p. 7.
- CHAUVIN, Jean, « Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin », *La Revue populaire*, vol. 20, n° 9, septembre 1927, p. 7-11.
- SAINT-YVES, Paul, « Aux galeries Eaton », *Le Devoir*, 10 octobre 1927.
- LABERGE, Albert, « Exposition de peintures par les artistes de la province », *La Presse*, 12 octobre 1927.
- ANONYME, « La galerie Eaton : L'exposition des artistes de la province de Québec », *La Patrie*, 21 octobre 1927, p. 14.
- LABERGE, Albert, « Appréciation de quelques toiles du Salon des artistes canadiens », *La Presse*, 3 décembre 1927, p. 52.
- CHAUVIN, Jean, « Marc-Aurèle Fortin », in *Ateliers: Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal / New-York, Louis Carrier et Cie / Les Éditions Mercure, 1928, p. 146-159.
- ANONYME, « Campagne canadienne », *La Presse Magazine Illustré*, 28 janvier 1928, p. 1.
- LABERGE, Albert, « Appréciation des œuvres de quelques-uns de nos peintres », *La Presse*, 28 mars 1928, p. 9.
- MORIN, Leo-Pol, « Le Salon du printemps à la "Art Association" », *La Patrie*, 28 mars 1928, p. 6.
- MAURAUULT, Olivier, *Marges d'histoire. L'Art au Canada*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française Ltée (coll. Documents historiques, IV), 1929, p. 303.
- ANONYME, « Au salon des artistes canadiens à la Art Association », *La Presse*, 22 mars 1929, p. 3 (Reproduction d'œuvres).
- LABERGE, Albert, « Ouverture officielle du Salon des artistes canadiens », *La Presse*, 22 mars 1929, p. 12.
- GIRARD, Henri, « Le Salon du printemps », *La Revue Moderne*, vol. 10, n° 7, mai 1929, p. 10, 37.
- LABERGE, Albert, « Exposition de tableaux et de sculptures à la maison Eaton », *La Presse*, 8 mai 1929, p. 35.

[CHAUVIN, Jean, article non signé], « Chronique d'art. Le Salon du printemps », *La Revue populaire*, vol. 22, n° 6, juin 1929, p. 8.[§]

GIRARD, Henri, « Exposition des artistes de Québec », *La Revue Moderne*, vol. 10, n° 9, juillet 1929, p. 13.

[CHAUVIN, Jean, article non signé], « Expositions de peinture au magasin Eaton et à l'École des beaux-arts », *La Revue Populaire*, vol. 22, n° 8, août 1929, p. 62.[§]

LABERGE, Albert, « Ouverture de l'exposition de l'Académie canadienne », *La Presse*, 22 novembre 1929, p. 15.

ANONYME, « Un intéressant salon d'automne », *Le Canada*, 23 novembre 1929, p. 4.

APPENDICE D

FORMULAIRE REMPLI PAR FORTIN POUR LA
GALERIE NATIONALE DU CANADA EN 1928 ET SA RETRANSCRIPTION*

| THE NATIONAL GALLERY OF CANADA OTTAWA | |
|--|----------------------------------|
| OFFICE OF THE DIRECTOR | |
| INFORMATION FORM FOR THE PURPOSE OF MAKING A RECORD OF ARTISTS AND THEIR WORK | |
| 1. Name. (Christian names in full) | Marc Aurèle Fortin <i>Fortin</i> |
| 2. Place of birth | <i>St-Hors</i> near Montreal |
| 3. Date of birth | 14 March 1888 |
| 4. If resident in Canada, but not Canadian by birth, date and place of settlement here | |
| 5. Present address | 351 Notre Dame St. E. Montreal |
| 6. If a member of any art societies or organizations, please state names and dates of election | <i>no</i> |

The National Gallery RECEIVED FEB 27 1928 of Canada

* Source : (Ottawa, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, dossier d'artiste de Marc-Aurèle Fortin, « Information Form for the Purpose of Making a Record of Artist and their Work », 27 février 1928, 1 p. Document disponible en ligne dans « Catalogue », Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, [http://bibcat.gallery.ca/search~\\$4*frc?/dFortindfortin/1%2C11%2C46%2CB/frameset&FF=dfortin+marc+aurele+1888+1970+dans+les+medias&1%2C1%2C](http://bibcat.gallery.ca/search~$4*frc?/dFortindfortin/1%2C11%2C46%2CB/frameset&FF=dfortin+marc+aurele+1888+1970+dans+les+medias&1%2C1%2C) (Page consultée le 8 septembre 2009).

7. If an officer, past or present, of any society or organization of artists, please state names of societies, titles of office and dates when such titles were held

no

8. Where studied? Under what artists? and in what schools...

Started in drawing of Paris
Catholic Schools Commission worked with late Victor
Monument National Monument with the Monument
Chicago Art Institute, with Ed. J. Fennell, A.E. &
Vanderpool and Alfred East of London Eng.
Other artists occasionally gave lectures at the school
Farrell of Boston, Alexander of N.Y. and Kansas City etc.
am mostly self-taught

9. Particulars of any honours conferred in connection with art...

10. Any further biographical details or information not included in the above will be greatly appreciated.

am still progressing, have not turned out yet
my best work owing to financial difficulties (but is long)
would suggest that the Government buy
some of my pictures at the next spring
exhibition to help me along financially
Landscape is my specialty at the present time
although I succeed well in portraiture and
religious subjects
Truly, Yrs
Marc-Aurèle Fortin

Retranscription

1. Name (Christian names in full) : Marc-Aurèle Fortin
2. Place of birth : Ste Rose near Montreal
3. Date of birth : 14 march 1888
4. If resident in Canada, but non Canadian by birth [...] :
5. Present address : 351 Notre Dame Ste. E. Montreal

6. If a member of any art societies or organisations, please state names and dates of elections : *No*
7. If an officer, past or present, of any society or organization of artists, please state [...] : *No*
8. Where studied? Under what artists? and in what schools : *Started [with ?] drawing / Catholic Schools Commission Montreal with late Mr Larose / of Paris / Monument National Montreal with Mr Dyonnet / Chicago Art Institute with Ed. J. Timmons, A. E. / Vanderpoel and Sir Alfred East of London Eng. / Other artists occasionally gave lectures at the school / Tarbell of Boston, Alexander of N.Y. and Kenyon Cox etc. / Am mostly self-taught*
9. Particulars of any honours conferred in connection with art :
10. Any further biographical details or information not included in the above will be greatly appreciated : *Am still progressing, have not turned out yet my best work owing to financial difficulties / (art is long) / Would suggest that the government buy some of my pictures at the next sprig exhibition to help me along financially. Landscape is my specialty at the present time although I succeed well in portraiture and religious subjects / Truly yours / Marc-A. Fortin*

APPENDICE E

ÉCHANTILLONNAGE DE QUELQUES ŒUVRES DE FORTIN INSPIRÉES OU COPIÉES DE CELLES D'AUTRES ARTISTES AVEC LEUR SOURCE

N.B. Les titres des tableaux de Fortin suivis d'un astérisque sont ceux qui sont associés aux œuvres dans la référence que nous donnons pour la source de l'image. On ne sait pas d'où proviennent ces titres. Il ne s'agit pas nécessairement de ceux donnés par l'artiste.



Fig. 2 – Marc-Aurèle Fortin, *La garde des moutons**, vers 1925, huile sur support inconnu, 31,8 x 43,2 cm, localisation inconnue. Source de l'image : JOUVANCOURT, 1980, p. 11.



Fig. 3 – Anton Mauve (1838-1888), *A Flock of Sheep*, date, medium, support, dimension et localisation inconnus. Source de l'image : Birge Harrison, *Landscape Painting*, New York, Charles Scribner's sons, 1910 [1909], p. 22.



Fig. 4 – Marc-Aurèle Fortin, *Bord de la mer**, entre 1909 et 1915, aquarelle sur support inconnu, 18 x 25,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « [Encan du 12 juin 2009, n° 254] », in *Walker's Auctions* [En ligne], <http://www.artfact.com/auction-lot/marc-aurele-fortin-1888-1970-arca-bord-de-la-mer-1-u-f085be03cd> (Page consultée le 11 mai 2009).



Fig. 5 – Elizabeth Forbes (1859-1912), *Across Mounts Bay*, date inconnue, aquarelle sur support inconnu, dimensions inconnues, localisation inconnue. Source de l'image : Norman Garstin, « West Cornwall as a Sketching Ground », *The International Studio* (New York), vol. XXXVIII, n° 149, juillet 1909, p. 119.



Fig. 6 – Marc-Aurèle Fortin, *Paysage**, avant 1920, huile sur toile, 56 x 65,3 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Art canadien, art international, antiquités, objets d'art [...] », Montréal, Hôtel des Encans de Montréal, 20, 21, 22, 23 septembre 1994, 3e de couverture.



Fig. 7 – Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), *La chèvre au pied des grands arbres (soleil couchant)*, 1865-1870, huile sur toile, 30,5 x 25 cm, localisation inconnue (en 1910, elle appartenait au Louvre). Source de l'image : Sidney Allnutt, *Corot*, Londres, T.C. & E. C. Jack, New York, Frederick A. Stokes Co. (coll. Masterpieces in Color), [1910], p. 34.



Fig. 8 – Marc-Aurèle Fortin, *Étude*³⁰⁶, vers 1915, huile sur toile cartonnée, 25 x 36 cm, coll. Les Prêtres de Saint-Sulpice de Montréal (2002.0296), photographie Pascale Bergeron.

³⁰⁶ Étude est le titre inscrit par Fortin au verso de son œuvre.



Fig. 9 – Frederic Yates (1854-1919), *Snow at Rydal*, vers 1905, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : A.L.B., « Frederic Yates Romanticist », *The International Studio* (New York), vol. XXXVI, n° 143, janvier 1909, p. 205.



Fig. 10 – Marc-Aurèle Fortin, *Promeneuses sur le rivage**, entre 1914 et 1920, huile sur panneau, 23 x 19,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Art canadien, art inuit, art international, livres [...] », Montréal, Hôtel des Encans de Montréal, 9 mars 1998, 1^{ère} de couverture.

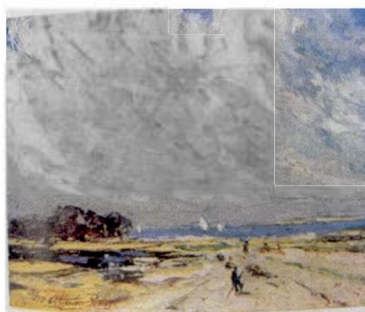


Fig. 11 – D. Atherton Smith (date de naissance et de décès inconnues), *Vue de Beg-Meil Finistère*, date inconnue, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : Anonyme, « Studio-Talk, London », *The International Studio* (New York), vol. LI, n° 204, février 1914, p. 307.



Fig. 12 – Marc-Aurèle Fortin, *Vue du port de Montréal en hiver*³⁰⁷, avant 1918, huile sur toile, 76,5 x 92 cm, coll. privée, en dépôt à l'Art Gallery of Winnipeg (1536.012). Source de l'image : Montréal, Archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin, fonds Marc-Aurèle Fortin, « Le Saint-Laurent l'hiver ».



Fig. 13 – Alfred East (1849-1913), *Amberley Bridge*, date inconnue, huile sur toile, 102 x 152,5 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Alfred East », in *Artnet*, [En ligne] http://www.artnet.fr/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=0481EFDB451BC37B6FBAB1BD66760011 (Page consultée le 30 avril 2010).

³⁰⁷ Le titre *Vue du port de Montréal en hiver* est le plus ancien qu'on lui connaisse. Il figure dans la description que fait de l'œuvre un critique portant le pseudonyme de Vasari en 1919. On ne sait si c'est Fortin qui a désigné son tableau ainsi.



Fig. 14 – Marc-Aurèle Fortin, *Paysage d'après The Meadow par J. Whitelaw Hamilton*³⁰⁸, entre 1914 et 1920, huile sur carton, 17,8 x 17,8 cm, localisation inconnue. Source de l'image : photographie Sarah Mainguy.



Fig. 15 – James Whitelaw Hamilton (1860-1932), *The Meadow*, date inconnue, huile sur support inconnu, dimensions et localisation inconnues. Source de l'image : A. Stodart Walker, « The Paintings of James Whitelaw Hamilton, A.R.S.A., R.S.W. », *The International Studio* (New York), vol. LI, n° 201, novembre 1913, p. 13.

³⁰⁸ Nous avons attribué ce titre à l'œuvre parce qu'aucun autre titre ne lui est connu.



Fig. 16 – Marc-Aurèle Fortin, *Paysage à Sainte-Rose**, vers 1925, huile sur toile, 64,1 x 78,7 cm, localisation inconnue. Source de l'image : « Marc-Aurèle Fortin », in *Galerie Jean-Pierre Valentin* [En ligne], <http://www.galerievalentin.com/> (page consultée le 25 janvier 2007).



Fig. 17 – Alfred East (1849-1913), *The Castle of Coeur de Lion (Château Gaillard)*, date inconnue, huile sur toile, 119,4 x 129,5 cm, coll. Northampton Museums and Art Gallery. Source de l'image : Alfred East, *The Art of Landscape painting in oil color*, London, New York, Toronto, Melbourne Cassell and Company, ltd, 1911, pl. opposée à la page 83.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Chicago, Art Institute of Chicago

- Department of Registration Records
 - o Students Records
- Ryerson and Burnham Libraries and Archives
 - o Scrapbook of the Art Students' League (1988.10)

Montréal, Archives de la Galerie Jean-Pierre Valentin
Fonds Marc-Aurèle Fortin

Montréal, Archives de la ville de Montréal
Fonds du service des finances et du contrôle budgétaire (VM 2), « Feuilles de route ».

Montréal, Service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal

- Fonds Musée Marc-Aurèle Fortin (P43)
- Fonds Marc-Aurèle Fortin (P44)
- Registres manuscrits des expositions tenues à l'Art Association of Montreal

Montréal, Bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal
Dossier d'artiste de Marc-Aurèle Fortin

Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada

- Fonds du Conseil privé (RG2 A-1-a)
- Fonds de l'Académie royale des arts du Canada (MG 28, I 126)

Ottawa, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada
Dossier d'artiste de Marc-Aurèle Fortin

Ottawa, Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française,
Fonds Albert Laberge, [Notes sur Fortin] (P6/10/16)

Québec, Bibliothèque et centre de documentation du Musée national des beaux-arts du Québec
Dossier d'artiste de Marc-Aurèle Fortin

Sources secondaires

- ACCM, 1902 – ACADÉMIE COMMERCIALE CATHOLIQUE DE MONTRÉAL, *Palmarès de l'Académie commerciale catholique de Montréal. Année académique 1901-1902*, [s.l., s.n., 1902], 56 p.
- ACCM, 1903 – ACADÉMIE COMMERCIALE CATHOLIQUE DE MONTRÉAL, *Palmarès de l'Académie commerciale catholique de Montréal. Année académique 1902-1903*, [s.l., s.n., 1903], 56 p.
- ACCM, 1904 – ACADÉMIE COMMERCIALE CATHOLIQUE DE MONTRÉAL, *Palmarès de l'Académie commerciale catholique de Montréal. Année académique 1903-1904*, [s.l., s.n., 1904], 54 p.
- ACCM, 1905 – ACADÉMIE COMMERCIALE CATHOLIQUE DE MONTRÉAL, *Palmarès de l'Académie commerciale catholique de Montréal. Année académique 1904-1905*, [s.l., s.n., 1905], 48 p.
- AIC, 1909 – ART INSTITUTE OF CHICAGO, *Circular of Instruction of the School of Drawing, Painting, Modeling, Decorative Designing, Normal Instruction, Illustration and Architecture with a Catalogue of Students for 190[8]-19[09]*, Chicago, [s.n.], 1909.
- AIC, 1910 – ART INSTITUTE OF CHICAGO, *Circular of Instruction of the School of Drawing, Painting, Modeling, Decorative Designing, Normal Instruction, Illustration and Architecture with a Catalogue of Students for 1909-1910*, Chicago, [s.n.], 1910.
- ALBANY INSTITUTE OF HISTORY AND ART, 1946 – ALBANY INSTITUTE OF HISTORY AND ART, *Painting in Canada. A Selective Historical Survey*, Albany, Albany Institute of History and Art, 1946, 46 p. (catalogue).
- ALLARD, 1944 – ALLARD, J.L., « Marc-Aurèle Fortin », *L'action catholique*, 6 juin 1944, p. 4.
- ALLARD, 1995 – ALLARD, Francine, « Un géant tombe », *La Presse*, 20 février 1995, p. B2.
- ANONYME, 1901 – ANONYME, « Le juge Fortin », *La Presse*, 10 octobre 1901, p. 1.
- ANONYME, 1907a – ANONYME, « Notes locales », *Le Courier de l'ouest* (Edmonton), 20 juin 1907, p. 8.
- ANONYME, 1907b – ANONYME, « Notes locales », *Le Courier de l'ouest* (Edmonton), 11 juillet 1907, p. 8.

- ANONYME, 1907c – ANONYME, « Nouvelles de partout – Beaumont », *Le Courrier de l'ouest* (Edmonton), 8 août 1907, p. 5.
- ANONYME, 1908 – ANONYME [signé Un amateur], « Notes d'art », *Le Courrier de l'ouest* (Edmonton), 3 décembre 1908, p. 1.
- ANONYME, 1910a – ANONYME, « Exhibitions of the Past Three Months », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. III, n° IV, avril 1910, p. 49-50.
- ANONYME, 1910b – ANONYME, « Lectures in Fullerton Memorial Hall », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. IV, n° II, octobre 1910, p. 24-25.
- ANONYME, 1911a – ANONYME, « Belle exposition de peinture à la Galerie des arts », *La Patrie*, 11 mars 1911, p. 7.
- ANONYME, 1911b – ANONYME, « The Scammon Lectures », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. IV, n° IV, avril 1911, p. 53.
- ANONYME, 1913a – ANONYME, « Notes on Past Exhibitions », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. VI, n° IV, avril 1913, p. 51-52.
- ANONYME, 1913b – ANONYME, « Scammon Lectures », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. VI, n° IV, avril 1913, p. 60.
- ANONYME, 1916a – ANONYME, « Art Works on View Set High Standard », *The Gazette*, 17 novembre 1916, p. 7.
- ANONYME, 1916b – ANONYME, « L'exposition de l'académie des arts », *La Patrie*, 18 novembre 1916, p. 13.
- ANONYME, 1919 – ANONYME, « À Saint-Sulpice: Un jeune peintre », *Le Devoir*, 31 octobre 1919, p. 2.
- ANONYME, 1923 – ANONYME, « Les Beaux-Arts dans notre Province : Une entrevue de M. Louis Thomas, journaliste parisien », *La Patrie*, 20 octobre 1923, p. 10, 13.
- ANONYME, 1924a – ANONYME, « Au salon des artistes canadiens, à la Art Association », *La Presse*, 3 avril 1924, p. 24 (Reproduction d'œuvre).
- ANONYME, 1924b – ANONYME, « Le Salon du Printemps », *La Patrie*, 5 avril 1924, p. 20 (Reproduction d'œuvre).
- ANONYME, 1925 – ANONYME, « À l'exposition de peintures de l'Académie canadienne », *La Presse*, 21 novembre 1925, p. 35 (Reproduction d'œuvre).

- ANONYME, 1928 – ANONYME, « Campagne canadienne », *La Presse Magazine Illustré*, 28 janvier 1928, première section, p. 1.
- ANONYME, 1948 – ANONYME, « Cinq grands artistes ont quitté l'affiche. Intéressante exposition de peintures à Kénogami », *Le Progrès du Saguenay* (Chicoutimi), 1^{er} avril 1948, p. 1, 6.
- ANONYME, 1950a – ANONYME, « Art Exhibit at Arvida », *Chronicle-Telegraph* (Québec), 7 novembre 1950.
- ANONYME, 1950b – ANONYME, « Canadian Artists to Exhibit », *The Shawinigan Standard*, 1^{er} novembre 1950.
- ANONYME, 1951 – ANONYME, « Exposition de peinture à Rimouski », *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), 2 novembre 1951, p. 1, 6.
- ANONYME, 1962 – ANONYME, « Un rendez-vous avec Marc-Aurèle Fortin », *La voix de l'Est* (Granby), 27 novembre 1962, p. 1.
- ANONYME, 1963 – ANONYME, « Marc-Aurèle Fortin Retrospective », *The Gazette*, 14 décembre 1963, p. 21.
- ANONYME, 1970 – ANONYME, « Marc-Aurèle Fortin meurt à 82 ans », *La Presse*, 4 mars 1970, p. 46.
- ART STUDENTS' LEAGUE OF CHICAGO, 1910 – [ART STUDENTS' LEAGUE OF CHICAGO], *The Sixteenth Annual Exhibition of the Works of the Art Students' League of Chicago*, [Chicago, Art Institute of Chicago], 1910, 18 p. (catalogue).
- AUBENAS, CHASSEY, PLAGNIEUX *et al.*, 2006 – AUBENAS, Sylvie, Éric de Chassey, Philippe Plagnieux, *et al.*, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable? », *Perspective, Actualités de la recherche en histoire de l'art, La revue de l'INHA*, n° 4, 2006, p. 504-512.
- AUF DER MAUR, 1980 – AUF DER MAUR, Nick, « Forgeries rock art community », *The Gazette*, 18 avril 1980, p. 3.
- BAILLARGEON, 2000 – BAILLARGEON, Stéphane, « Guy Robert, 1933-2000 : Le père du MCAM n'est plus », *Le Devoir*, 20 octobre 2000, p. B8.
- BALTHAZAR, 1986 – BALTHAZAR, Louis, *Bilan du nationalisme au Québec* [En ligne], Édition électronique réalisée par la bibliothèque Les Classiques des sciences sociales, 157 p., <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.bal.bil> (Page mise à jour le 8 mars 2011, Page consultée le 12 mars 2011), à partir de l'édition parue à Montréal, Éditions de L'Hexagone (coll. Politique et société), 1986, 217 p.

BARBEAU, 1935 – BARBEAU, Marius, « Père Raquette », *La Presse*, 27 avril 1935.

BARBEAU, 1940 – BARBEAU, Marius, « Père Raquette », *La Revue moderne*, vol. 21, n° 11, mars 1940, p. 13, 24-27.

BARBEAU, 1946 – BARBEAU, Marius, *Painters of Quebec*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 11-16.

BARBEAU, 1977 – BARBEAU, Victor, « Marc-Aurèle Fortin, imprécis et inexact », *La Presse*, 19 février 1977, p. D22.

BEAULIEU *et al.*, 1985 – BEAULIEU, André, Jean Boucher, Denise Caron, Jean Hamelin, Gérard Laurence et Jocelyn Saint-Pierre, 1935-1944, tome septième de *La presse québécoise des origines à nos jours*, 2^e édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1985, 374 p.

BEAULIEU *et al.*, 1987 – BEAULIEU, André, Jean Boucher, Denise Caron, Jean Hamelin, Gérard Laurence et Jocelyn Saint-Pierre, 1945-1954, tome huitième de *La presse québécoise des origines à nos jours*, 2^e édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1985, 370 p.

BERGERON, 1946 – BERGERON, René, « Marc-Aurèle Fortin, A.R.C.A. », *Art et Bolchevisme*, Montréal, Fides, 1946, p. 109-113.

BERGERON, 1948 – [BERGERON, René, non signé], *Soixante ans d'Art Canadien*, Baie des Ha! Ha!, Société Saint-Jean-Baptiste, 1948, n.p. (catalogue).

BERGERON, 1949 – [BERGERON, René, non signé], *Exposition artistique de peintures et de sculptures*, Baie des Ha! Ha!, Société Saint-Jean-Baptiste, 1949, n.p. (catalogue).

BOISVERT, 1996 – BOISVERT, Yves, « Boka avait vendu de faux Marc-Aurèle Fortin, dit la Cour », *La Presse*, 9 mai 1996, p. A12.

BONNEVILLE, 1963a – BONNEVILLE, J[ean]-P[ierre], « Marc-Aurèle Fortin a 75 ans aujourd'hui », *Le Progrès* (Rouyn), 14 mars 1963, p. 5-6.

BONNEVILLE, 1963b – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « Un anniversaire : Marc-Aurèle Fortin a 75 ans aujourd'hui », *Le Portage* (L'Assomption), 4 avril 1963, p. 13, 15.

BONNEVILLE, 1964a – BONNEVILLE, J[ean]-P[ierre], « Marc-Aurèle Fortin honoré à Ottawa », *Le Droit* (Ottawa), 25 avril 1964, p. 3.

BONNEVILLE, 1964b – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « Hommage à Marc-Aurèle Fortin », *Le Portage* (L'Assomption), 17 décembre 1964, p. 17, 19-20.

- BONNEVILLE, 1968a – BONNEVILLE, Jean-Pierre, *M. A. Fortin*, [Verdun, Centre culturel de Verdun], 1968, 24 p. (catalogue).
- BONNEVILLE, 1968b – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « Les 80 ans de Marc-Aurèle Fortin », *La Frontière* (Rouyn), 13 mars 1968, p. 1, 7-9.
- BONNEVILLE, 1968c – B[ONNEVILLE], J[ean]-P[ierre], « Exposition des œuvres de Marc-Aurèle Fortin », *Messenger* (Verdun), 17 avril 1968, p. 14.
- BONNEVILLE, 1968d – B[ONNEVILLE], J[ean]-P[ierre], « Exposition des œuvres de Marc-Aurèle Fortin », *Messenger* (Verdun), 24 avril 1968, p. 3.
- BONNEVILLE, 1968e – B[ONNEVILLE], J[ean]-P[ierre], « Exposition des œuvres de Marc-Aurèle Fortin », *Messenger* (Verdun), 1^{er} mai 1968, p. 27.
- BONNEVILLE, 1968f – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « La vie tragique et l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin », *La Presse*, 4 mai 1968, p. 27-28.
- BONNEVILLE, 1968g – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « Marc-Aurèle Fortin : une œuvre de cinq mille tableaux et aquarelles », *La Presse*, 11 mai 1968, p. 43.
- BONNEVILLE, 1970 – BONNEVILLE, Jean-Pierre, « La vie et l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin », *La Presse*, 7 mars 1970, p. 47.
- BONNEVILLE, 1980 – BONNEVILLE, Jean-Pierre, *Marc-Aurèle Fortin en Gaspésie*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké Ltée (coll. Peintres témoins du Québec), 1980, 61 p.
- BOURCIER, 1920 – BOURCIER, Pierre, « Le salon de 1920 », *La Revue nationale*, mai 1920, p. 23.
- BOURGAULT, 1961 – BOURGAULT, Pierre, « Marc-Aurèle Fortin : le peintre de son pays », *La Presse*, 25 novembre 1961, section rotogravure, p. 1-2, 4, 7-8.
- BRUMATH, 1906 – BRUMATH, Adrien Leblond de, *Le livre d'or de l'Académie commerciale catholique de Montréal contenant aussi de nombreux renseignements sur l'organisation de l'enseignement primaire laïque à Montréal*, [Montréal ?, s.n.], 1906, 224 p.
- BRUNET, 1969 – BRUNET, Jacques, *Albert Laberge, sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa (coll. Visage des lettres canadiennes, n° IV), 1969, 176 p.
- BUISSON, 1995 – BUISSON, René, *Marc-Aurèle Fortin un maître inconnu*, Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 1995, 222 p.

- BURGOYNE, 1938 – BURGOYNE, George, « Marc A. Fortin Shows Paintings in Eaton Fine Art Galleries », *The Gazette*, 15 octobre 1938, p. 19.
- CAMPBELL, 2007 – CAMPBELL, Sandra, « “The Real Discoverers and Master-Builders of This Nation” : Lorne Pierce of Ryerson Press and Nationalism in Canadian Art, 1920-1950 », in Norman Hillmer et Adam Chapnick, dir., *Canadas of the Mind: The Making and Unmaking of Canadian Nationalisms in the Twentieth Century*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2007, p. 174-190.
- CHAUVIN, 1927 – CHAUVIN, Jean, « Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin », *La Revue populaire*, vol. 20, n° 9, septembre 1927, p. 7-11.
- CHAUVIN, 1928 – CHAUVIN, Jean, « Marc-Aurèle Fortin », in *Ateliers: Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal / New-York, Louis Carrier et Cie / Les Éditions Mercure, 1928, p. 146-159.
- CLOUTIER, 1973 – CLOUTIER, Raoul, « Présentation de la lignée Fortin dans son ordre chronologique depuis Julien, né en France en 1621, jusqu’à Jeanne Fortin, épouse de Raoul Clouthier, née au Canada en 1896 », in *Les Cloutier de Mortagne-au-Perche en France et leurs descendants au Canada. Essai de généalogie portant sur la lignée de Raoul Clouthier et de sa famille, issue de Zacharie Cloutier, premier colon du nom venu de France au Canada en juin 1634*, Montréal, [s.n.], 1973, p. 234-243.
- COLLÈGE DE SAINT-LAURENT, 1906 – COLLÈGE DE SAINT-LAURENT, *Collège de Saint-Laurent, Année académique 1905-06*, Montréal, La Cie de publication de « La Patrie », Limitée, 1906, 133 p.
- CÔTÉ, 1966 – CÔTÉ, Jean, « Pas encore mort, les vautours se disputent déjà l’héritage du grand peintre Marc-Aurèle Fortin. L’énigme de Ste-Rose : Torturé par son passé, le grand peintre Marc-Aurèle Fortin est prisonnier du présent, dans la maison d’un camionneur de Ste-Rose », *Le Nouveau Samedi*, 15 octobre 1966, p. 1, 16-17.
- COUTURE, 2002 – COUTURE, Francine, « La mise en légende de Riopelle ou l’héroïsation d’un artiste moderne », *Æ Revue canadienne d’esthétique* [En ligne], vol. 7, Automne 2002, n.p., http://www.uqtr.ca/AE/Vol_7/libres/couture.html (Page consultée le 20 novembre 2009).
- DAVID, 1949 – DAVID, Jean, « Marc-Aurèle Fortin, peintre du terroir », *Qui?*, vol. 1, n° 3, décembre 1949, p. VIII-IX.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1908 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Edmonton Post Office », in *The Civil Service List of Canada 1908*, Ottawa, [s.n.], 1908, p. 176-177.

- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1909 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Edmonton Post office », in *The Civil Service List of Canada 1909*, Ottawa, [s.n.], 1909, p. 214-215.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1912a – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1911*, Ottawa, [s.n.], 1912, p. 164.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE 1912b – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1912*, Ottawa, [s.n.], 1912, p. 172-173.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1913 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1913*, Ottawa, [s.n.], 1913, p. 191-192.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1914 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1914*, Ottawa, [s.n.], 1914, p. 286-287.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1915 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1915*, Ottawa, [s.n.], 1915, p. 308-310.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1917a – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1916*, Ottawa, [s.n.], 1917, p. 190-191.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1917b – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1917*, Ottawa, [s.n.], 1917, p. 197-198.
- DEPT. OF SECRETARY OF STATE, 1919 – DEPT. OF SECRETARY OF STATE, « Post Office Department – Outside Service – Montreal Division », in *The Civil Service List of Canada 1918*, Ottawa, [s.n.], 1919, p. 248-249.
- DÉSÎLETS, 2006 – DÉSÎLETS, Christian, *Histoire des normes du travail au Québec de 1885 à 2005 : de l'Acte des manufactures à la Loi sur les normes du travail*, Québec, Publications du Québec, 2006, 319 p.
- DUMAS, 1948 – DUMAS, Paul, « Recent Trends in Montreal Painting », *Canadian Art*, vol. V, n° 3, hiver 1948, p. 120-127.
- DYONNET, 1968 – DYONNET, Edmond, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, 144 p.

EN COLLABORATION, 1945 – ART GALLERY OF TORONTO, ART ASSOCIATION OF MONTREAL, GALERIE NATIONALE DU CANADA, MUSÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, *Le développement de la peinture au Canada. 1665-1945*, Toronto, The Ryerson Press, 1945, 65 p. (catalogue).

ÉTIEMBLE, 1961 – ÉTIEMBLE, [René], *Structure du mythe*, vol. 2 de *Le mythe de Rimbaud*, Nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1961 [1952], 452 p.

FABIEN, 1915a – FABIEN, Henri, « Chronique d'art. Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 12 avril 1915, p. 1.

FABIEN, 1915b – FABIEN, Henri, « L'exposition de l'Académie royale, - II Paysages, marines », *Le Devoir*, 27 novembre 1915, p. 1.

FILION, 1944 – [FILION, Émile, non signé], *Exposition d'art canadien*, [Montréal, Collège André-Grasset], 1944, 15 p. (catalogue).

FOISY, 2008 – FOISY, Richard, « Onésime-Aimé Léger (1881-1924) par ceux qui l'ont connu. Albert Laberge, "Onésime-Aimé Léger", *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Édition privée, 1938, p. 91-96 », *Le Piscatoritule, Bulletin du Centre de recherche sur l'atelier de L'Arche et son époque 1900-1925*, n° 28, décembre 2008, p. 1-2.

FOISY, 2009 – FOISY, Richard, *L'Arche : Un atelier d'artistes dans le Vieux-Montréal*, Montréal, VLB Éditeur, 2009, 205 p.

FOISY, 2011 – FOISY, Richard, « Portrait d'une vie », voir GRANDBOIS, 2011, p. 19-59.

FRA ANGELICO, 1915 – FRA ANGELICO [pseudonyme], « La galerie des arts », *L'Autorité*, 20 novembre 1915, p. 4.

GAGNON, 1994 – GAGNON, Daniel, *Marc-Aurèle Fortin, À l'ombre des grands ormes*, Montréal, XYZ (coll. Les grandes figures), 1994, 163 p.

GAGNON, 2006 – GAGNON, François-Marc, *Fortin, Les enfants et Marc-Aurèle Fortin*, Laval, Ville de Laval, 2006, 28 p. (catalogue).

GALERIE L'ART FRANÇAIS, 1946 – GALERIE L'ART FRANÇAIS, « *L'Art français* » présente du nouveau avec *Marc-Aurèle Fortin*, A.R.C.A., Montréal, Galerie L'Art français, 1946, n.p. (catalogue).

GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1936 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Exhibition of contemporary Canadian painting : arranged on behalf of the Carnegie Corporation of New York for circulation in the southern dominions of the British Empire*, Ottawa, [s.n.], 1936, 21 p. (catalogue).

- GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1938 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *A Century of Canadian Art*, Londres, The Tate Gallery, 1938, 36 p. (catalogue).
- GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1939 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Exhibition of Canadian Art New York World's Fair*, [s.l., s.n., 1939], 16 p. (catalogue).
- GEHMACHER, 1995 – GEHMACHER, Arlene Margaret, « The Mythologization of Ozias Leduc », 1890-1954, Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1995, 315 p.
- GEHMACHER, 1996 – GEHMACHER, Arlene, « L'“authenticité” et la rhétorique de la présentation », in Laurier Lacroix, dir., *Ozias Leduc, Une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 43-52 (catalogue).
- GÉLINAS, 1963 – GÉLINAS, Simone, « Un reportage de Simone Gélinas », *La Victoire* (Deux-Montagnes et Mille-Îles), 11 avril 1963, p. 17.
- GLADU, 1961 – GLADU, Paul, « Marc-Aurèle Fortin à L'Art français : Le grand ermite de Ste-Rose », *Le Petit Journal*, 10 décembre 1961, p. A62.
- GLADU, 1966 – GLADU, Paul, « Le peintre Marc-Aurèle Fortin : Il est l'objet, depuis vingt ans, d'une sale conspiration », *Le Petit journal*, 23 octobre 1966, p. 53.
- GOURD, 1964 – GOURD, Anne, « Marc-Aurèle Fortin au Nord-Ouest Canadien », *Actualité*, avril 1964, p. 22-23.
- GRANDBOIS, 2011 – GRANDBOIS, Michèle, dir., Richard Foisy, François-Marc Gagnon, Sarah Mainguy, et Esther Trépanier, *Marc-Aurèle Fortin. L'expérience de la couleur*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2011, 303 p. (catalogue).
- HAMEL, HARE et WYCZYNSKI, 1989 – HAMEL, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.
- HANNA, 1998 – HANNA, David B., « L'importance des infrastructures de transport », in Isabelle Gournay, et France Vanlaethem, dir., *Montréal Métropole 1880-1930*, Montréal, Boréal, 1998, p. 49-61 (catalogue).
- HARPER, 1962 – HARPER, J. Russell, « Three Centuries of Canadian Painting », *Canadian Art*, vol. XIX, n° 6, novembre/décembre 1962, p. 405-455.
- HARPER, 1966 – HARPER, J. Russell, *La Peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

- HARPER, 1977 – HARPER, J. Russell, *Painting in Canada: A History*, seconde édition, Toronto, University of Toronto Press, 1977, 463 p.
- HART, 1981 – HART, Edward John, *Ambitions et réalités. La communauté francophone d'Edmonton 1795-1935*, Edmonton, Le Salon d'histoire de la francophonie albertaine, 1981, 166 p.
- HEINICH, 1991 – HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1991, 257 p.
- HEINICH, 1996 – HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck (coll. 50 Questions), 1996, 126 p.
- HEINICH, 1999 – HEINICH, Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain* [En ligne], n° 33, septembre 1999, n.p., <http://terrain.revues.org/index2673.html> (Page créée le 9 mars 2007, Page consultée le 2 décembre 2008).
- HEINICH, 2004 – HEINICH, Nathalie, « Factuel, fictionnel, fictif. Retour sur le cas Van Gogh », in Thierry Lenain, dir., *Mensonge, mauvaise foi, mystification. Les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, Vrin, 2004, p. 29-38.
- HEINICH, 2005 – HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), 2005, 370 p.
- HILL, 1995 – HILL, Charles, C., *The Group of Seven. Art for a Nation*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, 374 p. (catalogue).
- HUBBARD, 1963 – HUBBARD, Robert Hamilton, *The Development of Canadian Art*, [Ottawa, Queen's Printer, 1963], 137 p.
- INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939 – INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, *Contemporary art of 79 Countries catalogue of an exhibition*, New York, International Business Machines Corporation, 1939, n.p. (catalogue).
- JASMIN, 1961 – JASMIN, Claude, « Fortin visionnaire? », *La Presse*, 9 décembre, 1961, p. 5.
- JASMIN, 1963 – [JASMIN, Claude, article non signé], « 50 aquarelles de Marc-Aurèle Fortin », *La Presse*, 21 décembre, 1963, p. 23.
- JASMIN, 1964a – JASMIN, Claude, « Marc-Aurèle Fortin, aquarelliste », *Québec 64* (Montréal), mai 1964, p. 107-108.

- JASMIN, 1964b – JASMIN, Claude, « Marc-Aurèle Fortin : des images splendides », *La Presse*, 30 mai 1964, section supplément, p. 23.
- JEAN, 2006 – JEAN, Marcel, « GLADU, André », in Michel Coulombe et Marcel Jean, dir., *Le dictionnaire du cinéma québécois*, 4^e éd., rev. et augm., Montréal, Boréal, p. 312-314.
- JOUVANCOURT, 1968 – JOUVANCOURT, Hugues de, *Marc-Aurèle Fortin*, Montréal, Lidec (coll. Panorama), 1968, 36 p.
- JOUVANCOURT, 1980 – JOUVANCOURT, Hugues de, *Marc-Aurèle Fortin*, Montréal, Éditions la Frégate, 1980, 176 p.
- KRIS et KURZ, 1987 – KRIS, Ernst, et Otto Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris, Rivages (coll. Galerie), 1987 [1934], 203 p.
- LABERGE, 1911 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Brillante ouverture du Salon de peinture du Club Saint-Denis », *La Presse*, 25 avril 1911, p. 1-3.
- LABERGE, 1913a – [LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture de l'exposition de peintures à la Galerie des arts », *La Presse*, 26 mars 1913, p. 8.
- LABERGE, 1913b – [LABERGE, Albert, article non signé], « Nos sculpteurs et nos peintres fraternisent », *La Presse*, 7 novembre 1913, p. 15.
- LABERGE, 1914 – [LABERGE, Albert, article non signé], « L'exposition de peintures est splendide », *La Presse*, 27 mars 1914, p. 2.
- LABERGE, 1915a – [LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture de l'exposition de peintures et de sculptures », *La Presse*, 27 mars 1915, p. 30.
- LABERGE, 1915b – [LABERGE, Albert, article non signé], « Une exposition d'art canadien », *La Presse*, 20 novembre 1915, p. 21.
- LABERGE, 1916 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Tableaux fort intéressants au salon des artistes canadiens », *La Presse*, 25 mars 1916, p. 17.
- LABERGE, 1918 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Superbe travail des artistes canadiens », *La Presse*, 22 novembre 1918, p. 9.
- LABERGE, 1919 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Exposition de tableaux de M. Fortin », *La Presse*, 18 octobre 1919, p. 35.
- LABERGE, 1924 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture officielle du Salon du printemps », *La Presse*, 28 mars 1924, p. 19.

- LABERGE, 1925 – [LABERGE, Albert, article non signé], « Ouverture du salon de l'Académie royale », *La Presse*, 20 novembre 1925, p. 7.
- LABERGE, 1927 – LABERGE, Albert, « Appréciation de quelques œuvres du présent salon », *La Presse*, 11 avril 1927, p. 7.
- LABERGE, 1938 – LABERGE, Albert, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée, 1938, 247 p.
- LABERGE, 1945 – LABERGE, Albert, « Marc-Aurèle Fortin », in *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945, p. 173-182.
- LACROIX, 1996 – LACROIX, Laurier, dir., *Peindre à Montréal 1915-1930: Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Montréal / Québec, Galerie de l'UQAM / Musée du Québec, 1996, 143 p. (catalogue).
- LACROIX, 2005 – LACROIX, Laurier, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », in Micheline Cambron, dir., *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, [Montréal], Fides / Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 55-70.
- LAMARCHE, 1997 – LAMARCHE, Jacques, *Marc-Aurèle Fortin*, Montréal, Lidec (coll. Célébrités), 1997, 62 p.
- LAMY, 1964 – LAMY, Laurent, « Marc-Aurèle Fortin, au Musée », *Le Devoir*, 30 mai 1964, p. 12.
- LANGE, 1943a – LANGE, L.-A., « Un peintre du terroir : Marc-Aurèle Fortin », *L'Action universitaire* (Montréal), vol. IX, n° 8, avril 1943, p. 5-6.
- LANGE, 1943b – LANGE, L.-A., « Une exposition de Marc-Aurèle Fortin au Séminaire du 23 au 31 mai », *L'Étudiant* (Joliette), mai-juin 1943, p. 2.
- LANGE, 1944 – LANGE, L.-A., « Marc-Aurèle Fortin », *Saint-Sulpice* (Montréal), vol. XIV, n° 2, octobre 1944, p. 5.
- LANGE, 1945 – LANGE, Louis-A., « Marc-Aurèle Fortin, peintre du terroir », *Le Passe-temps*, novembre 1945, p. 19, 28.
- LASSONDE, 2001 – LASSONDE, Jean-René, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1930*, 3^e édition, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2001, 402 p.
- LEPAGE, 2002 – LEPAGE, Jocelyne, « Décès de René Buisson », *La Presse*, 26 septembre 2002, p. C4.
- LETONDAL, 1924 – LETONDAL, Henri, « Le Salon du printemps. Les tableaux », *La Patrie*, 7 avril 1924, p. 5.

LINTEAU, 1992 – LINTEAU, Paul-André, *Brève histoire de Montréal*, [Montréal], Boréal, 1992, 165 p.

LINTEAU, DUROCHER et ROBERT, 1989 – LINTEAU, Paul-André, René Durocher, et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Tome 1 *De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, 758 p.

LORRAIN, 1911 – LORRAIN, Léon, « Petit salon », *Le Devoir*, 25 avril 1911, p. 2.

MAINGUY, [2006] – MAINGUY, Sarah, en coll. avec le Musée Marc-Aurèle Fortin, « Hochelaga d'après Marc-Aurèle Fortin », in *Musée virtuel du Canada* [en ligne], <http://www.museevirtuel.ca/Francais/CommunityMemories/flashDisplayer.php?exNum=00000298> ([Page créée en 2006], Page consultée le 20 février 2010).

MAINGUY, 2011 – MAINGUY, Sarah, « Aux sources de l'art de Fortin : les années 1910 », voir GRANDBOIS, 2011, p. 61-83.

McMANN, 1981 – McMANN, Evelyn de R., *Royal Canadian Academy of Arts : Exhibitions and Members 1880-1979*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 1981, 448 p.

McMANN, 1988 – McMANN, Evelyn de R., *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibition 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 417 p.

MONTPETIT 1977 – MONTPETIT, Raymond, « Perception et populisme de Marc-Aurèle Fortin », *Voix et images*, vol. 2, n° 3, avril 1977, p. 454-457.

MORGAN-POWELL, 1924 – MORGAN-POWELL, S., « Spring Exhibition », *The Montreal Daily Star*, 16 avril 1924, p. 6.

MORGAN-POWELL, 1925 – MORGAN-POWELL, S., « Academy Exhibition Canvases that Have Attracted Attention », *The Montreal Daily Star*, 16 décembre 1925, p. 6.

MORIN, 1928 – MORIN, Leo-Pol, « Le Salon du printemps à la "Art Association" », *La Patrie*, 28 mars 1928, p. 6.

MORISSET, 1941 – MORISSET, Gérard, *Coup d'œil sur les Arts en Nouvelle-France*, Québec, [s.n.], 1941, p. 141.

MUSÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, 1944 – MUSÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, *Exposition de Marc-Aurèle Fortin, A.R.C.A., Adrien Hébert, R.C.A., Henri Hébert, R.C.A., Edwin Headley Holgate, R.C.A., [s.l., s.n.]*, 1944, 10 p. (catalogue).

- NIXON, 1987 – NIXON, Virginia, « The Concept of "Regionalism" in Canadian Art History », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. X, n° 1, 1987, p. 30-41.
- OSTIGUY, 1961 – OSTIGUY, Jean-René, « Marc-Aurèle Fortin », *Vie des Arts*, n° 23, été 1961, p. 26-31.
- OSTIGUY, 1964 – OSTIGUY, Jean-René, *Fortin, Une exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada*, [Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964], [32] p. (catalogue).
- OSTIGUY, 1965 – OSTIGUY, Jean-René, « Marc-Aurèle Fortin et la maison dans la peinture canadienne », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, vol. III, n° 1, 1965, p. 16-25.
- PAQUET, 1966 – PAQUET, Jean-Claude, « Marc-Aurèle Fortin peignait par nécessité intérieure », *Le Magazine de La Presse*, 3 décembre 1966, p. 8-13.
- PFEIFFER 1961 – PFEIFFER, Dorothy, « Canadian Artist Rediscovered », *The Gazette*, 9 décembre 1961, p. 32.
- PRÉFONTAINE, 1918 – P[RFONTAINE], F[ernand], « Expositions », *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, février 1918, p. 65-66.
- RANK, 1983 – RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros suivi de La légende de Lohengrin*, Paris, Payot, 1983 [1909], 343 p.
- REID, 1973 – REID, Denis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto Oxford University Press, 1973, 319 p.
- REID, 1979 – REID, Dennis, *Notre patrie le Canada. Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.
- REID, 1988 – REID, Denis, *A Concise History of Canadian Painting*, 2^e édition, Toronto, Oxford University Press, 1988, 418 p.
- REYNALD, 1933 – REYNALD, « L'activité artistique. Marc-Aurèle Fortin s'en va t'en Europe », *La Presse*, 18 novembre 1933, p. 20.
- ROBERT, 1976 – ROBERT, Guy, *Marc-Aurèle Fortin : l'homme à l'œuvre*, Ottawa, Éditions internationales Alain Stanké Ltée, 1976, 301 p.
- ROBERT, 1978 – ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, France-Amérique, Ottawa, 1978, 221 p.

- ROBERT, 1982 – ROBERT, Guy, *Fortin, l'œuvre et l'homme*, Montréal, Éditions France-Amérique, 1982, 224 p.
- ROBSON 1932 – ROBSON, Albert H., *Canadian Landscape Painters*, Toronto, The Ryerson Press, 1932, 227 p.
- ROUSSAN, 1982 – ROUSSAN, Jacques de, *M. A. Fortin, La Prairie, Marcel Broquet (coll. Signatures)*, 1982, 104 p.
- ROY, 1933 – ROY, Pierre-Georges, *Les juges de la province de Québec*, Québec, Service des archives du gouvernement de la province de Québec, 1933, 588 p..
- ROYER, 1964 – ROYER, Jean, « Marc-Aurèle Fortin : première grande exposition », *L'Action* (Québec), 24 juin 1964, p. 20.
- SAINT-YVES, 1925 – SAINT-YVES, Paul, « Le vernissage à la galerie des arts », *Le Devoir*, 20 novembre 1925, p. 1.
- SALAS, 2007 – SALAS, Charles G., « Introduction: The Essential Myth? », in Charles G. Salas, dir., *The Life and the Work: Art and Biography*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, p. 1-27.
- SARRAZIN, 1967 – SARRAZIN, Guy, « Marc-Aurèle Fortin mourra à Ste-Rose où il est né », *Dimanche-Matin*, 5 mars 1967, p. 46.
- SICOTTE, 2006 – SICOTTE, Hélène, « Par-delà le paysage : le pays rêvé », in Michèle Grandbois et Hélène Sicotte, *Clarence Gagnon. Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2006, p. 27-217 (catalogue).
- STIRLING, 2006 – STIRLING, Craig J., « Postsecondary Art Education in Quebec from the 1870s to the 1920 », in Harold Pearce, dir., *From Drawing to Visual Culture: A History of Art Education in Canada*, Montreal, McGill / Queen's University Press, 2006, p. 47-84.
- STOCKMAN, 2009 – STOCKMAN, Katia, « Lamarche, Jacques », in *L'île, l'infocentre littéraire des écrivains québécois* [En ligne] <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/lamarche-jacques-512/date/#oeuvres> (Dernière mise à jour le 18 décembre 2009, Page consultée le 18 décembre 2009).
- TARD, 1966 – TARD, Louis-Martin, « Qui oblige notre plus grand peintre à vivre comme une bête? Millionnaire, Marc-Aurèle Fortin est prisonnier de la misère à Sainte-Rose », *La Patrie*, 2 octobre 1966, p. 1, 5.
- TAYLOR, 1992 – TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, [Montréal], Bellarmin (coll. L'essentiel), 1992, 150 p.

- THIESSE, 1999 – THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (coll. L'Univers historique), 1999, 302 p.
- THOMAS, 2002 – THOMAS, Greg M., « Instituting Genius : The Formation of Biographical Art History in France », in Elizabeth Mansfield, dir., *Art History and Its Institutions : Foundation of a Discipline*, London, Routledge, 2002, p. 260-270.
- TRÉPANIÉ, 1997 – TRÉPANIÉ, Esther, « Le paysage au Québec, 1910-1930, un genre aux multiples enjeux », in John Porter, Charles C. Hill et Esther Trépanier, *Le paysage au Québec, 1910-1930/Le Groupe des Sept, la collection du Musée des beaux-arts du Canada*, Québec, Musée du Québec, 1997, p. 11-34 (catalogue).
- TRÉPANIÉ, 1998 – TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, 395 p.
- TRÉPANIÉ, 2006 – TRÉPANIÉ, Esther, *Marc-Aurèle Fortin (1888-1970), Exposition rétrospective*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 2006, 22 p. (catalogue).
- TRÉPANIÉ, 2007 – TRÉPANIÉ, Esther, « La réception critique de Marc-Aurèle Fortin. Entre les méandres du nationalisme et la construction de la figure de l'artiste maudit », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXVIII, 2007, p. 56-102.
- TRÉPANIÉ, 2011 – TRÉPANIÉ, Esther, « La réception critique de Marc-Aurèle Fortin. Entre les méandres de la modernité, du nationalisme et de la construction de la figure de l'artiste maudit », voir GRANDBOIS 2011, p. 187-218.
- TRILLING, 1994 – TRILLING, Lionel, *Sincérité et authenticité*, Paris, Grasset, 1994 [1971], 205 p.
- VAISSE, 1996 – VAISSE, Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre 1996, p. 3-8.
- VASARI, 1919 – VASARI [pseudonyme], « Vue du port de Montréal en hiver », *L'Autorité*, 19 avril 1919, p. 1.

Autres types de sources (films et autres productions audiovisuelles)

- GLADU, 1983 – GLADU, André, réalisateur, *Marc-A. Fortin, 1888-1970*, film distribué par Nanouk Films, 1983, 56 min.
- McINNES 1944 – McINNES, Graham, réalisateur, *Sept peintres du Québec*, film distribué par l'Office national du film du Canada, 1944, 17 min.

PAQUETTE, 1966 – PAQUETTE, Pierre, interviewer, « Marc-Aurèle Fortin, peintre », entrevues avec Marc-Aurèle Fortin, Albert Archambault et Lucienne Lange diffusées à l'émission *Aujourd'hui*, réalisée par Michel Greco pour la télévision de Radio-Canada, le 10 octobre 1966, 22 min 56 sec. (Archives Radio-Canada)

SALVY, 1982 – SALVY, Jean, réalisateur, *Marc-Aurèle Fortin ou la manière noire*, télé-théâtre produit pour Radio-Québec, 1982, 90 min.